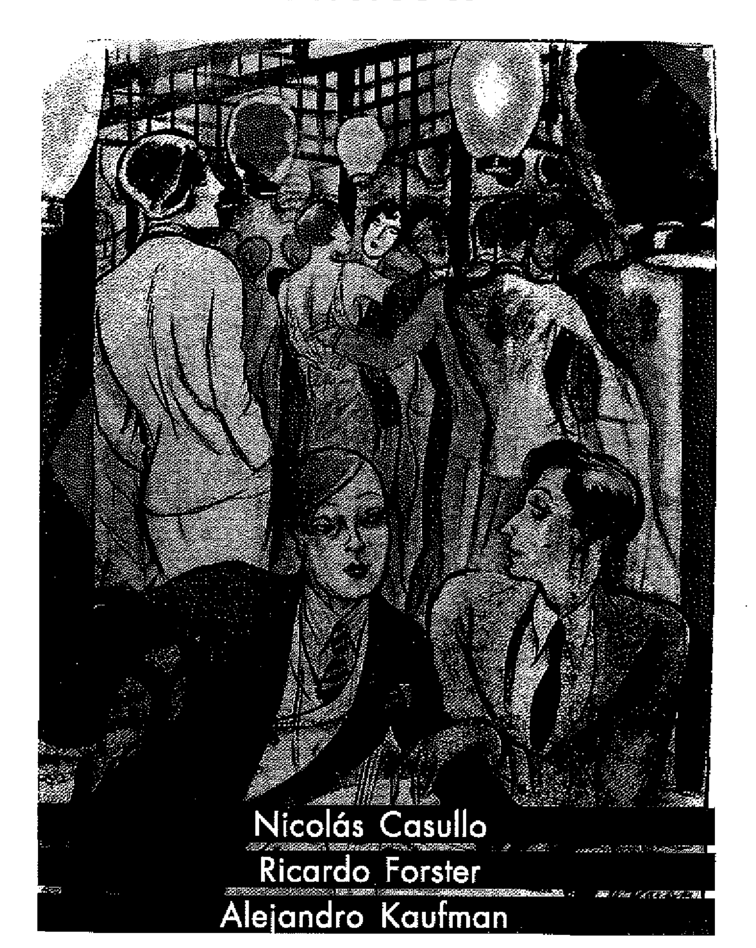
ITINERARIOS DE LA MODERNIDAD

Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad

eudeba



Nicolás Casullo
Ricardo Forster
Alejandro Kaufman

ITINERARIOS

DE LA MODERNIDAD

ITINERARIOS DE LA MODERNIDAD

Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad

◆

Nicolás Casullo
Ricardo Forster
Alejandro Kaufman



Kaufman, Alejandro
Itinerarios de la modernidad : corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad / Alejandro Kaufman ; Ricardo Forster ; Nicolás Casullo. - 1ª ed. 5ª reimp. - Buenos Aires : Eudeba, 2009.
384 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-950-23-0789-3

1. Historia de la Filosofía. I. Forster, Ricardo II. Casullo, Nicolás III. Título
CDD 109




Eudeba
Universidad de Buenos Aires

Primera edición: marzo de 1999
Primera edición, quinta reimpresión: marzo de 2009

Editorial Universitaria de Buenos Aires
Sociedad de Economía Mixta
Av. Rivadavia 1571/73 (1033)
Tel: 4383-8025 / Fax: 4383-2202

Diseño de interior y tapa: *María Laura Piaggio*
Composición y corrección general: Eudeba

Impreso en Argentina.
Hecho el depósito que establece la ley 11.723

PRÓLOGO

En la presente edición se reúnen las 16 clases teóricas de la materia "Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo" que dicta la cátedra a mi cargo, para estudiantes de primer año de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Dichas clases, a cargo de quien esto suscribe, de Ricardo Forster como profesor Adjunto, y de Alejandro Kaufman como Jefe de Trabajos Prácticos, forman parte del material de lectura obligatoria para el cursado de la materia, tanto para los dos parciales escritos que se toman durante el cuatrimestre, como para el examen final oral. Se eligió respetar casi textualmente las transcripciones de estos teóricos, conservando forma y ritmo del estilo coloquial, tal como se expusieron en el primer cuatrimestre del año 1995. El propósito de la publicación es superar ciertas irregularidades que acarrea la permanente adquisición de "fichas del téorico", el retraso muchas veces de sus ediciones, la ausencia de algunas de ellas por problemas técnicos de grabación, y también en ocasiones la falta de dictado de algunos teóricos por feriados, escasez del tiempo cuatrimestral y otras razones de fuerza mayor.

Al mismo tiempo, el objetivo de esta compilación es que el alumno se relacione desde el principio del cursado de la materia con el conjunto de las clases teóricas, las cuales plantean una visión ordenada y abarcadora sobre el tema de la Modernidad en tanto itinerarios de ideas, teorías y corrientes del pensamiento, sobre los principales

nudos problemáticos que articulan el sentido del Programa, y sobre los diferentes pero interrelacionados contextos de cada una de las épocas abordadas. Este material deberá ser leído y estudiado de manera adecuada en tiempo y oportunidad temática, para las clases de Prácticos, donde se trabajan con una participación activa por parte del alumno - de manera más detallada y puntual- autores, obras y textos indicados en la bibliografía.

La cátedra está integrada por los siguientes docentes, además de los mencionados: Matías Bruera, Esteban Ierardo, Esteban Mizrahi, Damián Tabarovsky y Martín Igolnikof. La transcripción de las clases fue posible gracias a la esmerada tarea de Marcela Sluka, estudiante de la carrera y alumna nuestra.

NICOLAS CASULLO

INDICE

LA MODERNIDAD COMO AUTORREFLEXIÓN

Teórico Nº 1

◆

Nicolás Casullo

Hay distintas maneras de viajar a la historia que nos hace. Hay distintos enfoques, hay distintas disciplinas del conocimiento que tratan de dar cuenta de lo que aconteció en estos últimos doscientos cincuenta años de historia capitalista burguesa moderna. Se puede enfocar esa historia desde un punto de vista fundamentalmente económico, trabajando las variables productivas, inversoras; las variables que relacionan capital y trabajo, las variables de clases, las variables industriales, de circuitos financieros, de etapas económicas. Se puede recorrer también esta misma crónica planteándonos una historia política de las más altas superestructuras, proyectos de gobiernos, estilos gobernantes, formas de gobernabilidad de las sociedades, estadistas, decisiones de guerra, de paz; lo que constituiría una historia política, donde se pueden incluir las diferentes teorizaciones políticas que mereció la época moderna. Se puede pensar desde un punto de vista filosófico, cómo esta ciencia de las ciencias, la filosofía, se plantea desde el inicio de los tiempos modernos encontrar el fundamento, la identidad del propio tiempo que el hombre comienza a habitar. Cómo se plantean los interrogantes de identidad de ese nuevo sujeto, sobre la problemática del conocimiento, sobre la problemática de la verdad, sobre problemáticas de valores, sobre problemá-

ticas del sustento último de lo real, desde una perspectiva filosófica moderna. Se puede plantear la historia desde un recorrido estético, a partir de la biografía del arte, en estos últimos dos siglos y medio: sus corrientes, sus escuelas, sus obras, sus formas de encarar la expresión y la representación de lo real, las diferencias estéticas, las reyertas estéticas, la teorización y la creación de los artistas.

La cátedra plantea tratar de vincular y de articular las claves más importantes de estas variables que hacen al mundo de las ideas. *Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo, desde nuestra cátedra, es un recorrido, un viaje por estas ideas, que desde distintas perspectivas y en distintas geografías, desde distintos pensamientos y en distintas circunstancias, construyen las cosmovisiones, valores, conductas y normas de lo que somos, de lo que sabemos, de lo que pretendemos. Recorrer el mundo de las ideas entonces es una especial manera de recorrer la cultura moderna capitalista.*

Yo ya he repetido varias veces la palabra moderno, la palabra Modernidad. Un concepto que desde hace algunos años ha cobrado relevancia en las discusiones teóricas, filosóficas, artísticas, políticas del mundo. Un concepto que hoy marca un tiempo reflexivo, el nuestro, para algunos pensadores, el de *la modernidad como autoconciencia*. Un concepto que nosotros solemos utilizar, que no nos es extraño ni ajeno. Ser moderno, como aquello que de alguna manera trataría de significar que estamos a la moda, que estamos con lo último, que no somos ni conservadores ni tradicionalistas, que experimentamos cosas del mundo a partir de las novedades que el mundo nos ofrece. Es un concepto que utilizamos, que oímos y que forma parte del lenguaje cotidiano. La problemática de la Modernidad tiene bastantes ecos de esta utilización que hacemos del vocablo *moderno*. La Modernidad sería una condición de la historia, que comienza a darse de manera consciente entre los pensadores, entre los actores de esta historia, en Europa, básicamente entre los siglos XVII y XVIII. Entonces, podemos decir que su significado más amplio, y también el más abstracto, es el de la Modernidad como una particular condición de la historia. Como un dibujo, una figura que adquiere la propia *renovación* de la historia, básicamente en la Europa de los siglos XVII y XVIII. El vocablo se venía usando desde hace muchos siglos, desde el siglo V de la era cristiana, sobre las estribaciones de la civilización romana, para referir un "modo", un tiempo de lo inmediato, una modalidad de lo reciente. Pero es en esta otra época donde adquiere particular relevancia y va definiendo sus perfiles específicos. Donde se

pensará el mundo y se polemizará entre "lo antiguo" y "lo moderno". El hombre asiste por distintas vías, descubrimientos científicos, avances tecnológicos, revoluciones industriales -como la que se da en el siglo XVIII- que le hacen consciente *una modernización de la historia*, una modernización del mundo. En ese momento, podríamos decir que la subjetividad pensante, alerta siempre a las condiciones de la historia, descifra que lo que va teniendo lugar, es una acelerada, remarcable, insorteable, para el pensamiento, modernización de la historia, en la fragua misma de la historia. Esta modernización no sólo aparece en el campo de los avatares sociales, industriales, técnicos, económicos, financieros, sino que aparece también como necesidad de nueva comprensión del mundo. El *mundo*, en realidad, de por sí, no existe con ese significado contenido en sí mismo. Si al mundo se le quitan las ideas ordenadoras con las que nosotros podemos *hablar del mundo*, es un caos de circunstancias, son miles de cosas que se producen a la vez y sería imposible relacionar esas miles de cosas en un único significado. Lo importante, y lo que va a ir elaborando el nuevo pensamiento moderno que hace consciente la modernización del mundo, es que el mundo es, sobre todo, la representación que nos hacemos de él. El mundo es, básicamente, lo real en su conjunto, el esfuerzo de representación con que lo ordenamos, lo entrelazamos axiológicamente, lo definimos, lo pronunciamos y lo llevamos adelante. Por eso decía, que la Modernidad también tiene como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza, de las formas de conocer esa naturaleza y ese *yo mismo* que estoy conociendo.

Lo que produce básicamente esta modernización cultural acelerada de la historia es la caída, el quiebre, la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo regida básicamente por lo teológico, por lo religioso. Desde lo judeocristiano, religión e historia se amalgaman en un determinado momento, se funden en una única narración de los orígenes y sentidos utópicos como lo plantea lo bíblico en su Antiguo y en su Nuevo Testamento. Desde esa época hasta bien avanzada la primera parte del segundo milenio de nuestra era, entre 1500, 1600, 1700, la representación del mundo franqueada por las variables teológicas, religiosas, en sus dogmas, en sus escritos, esencialmente en la fuente bíblica que es el libro de las revelaciones, designa lo que es el mundo. Lo que es Dios, lo que son los hombres, cuál fue la historia, cuál es la causa, y cuál sería o es el final. Esto es lo que se va resquebrajando en Europa,

lenta y -al mismo tiempo- aceleradamente, a partir de esta modernización de la historia y del hombre que influido por una multiplicidad de experiencias culturales, plantea una severa crítica a las representaciones del mundo estatuido. Un mundo de representaciones, de relatos fundantes, que después va a ser enorme drama de la historia moderna, va quedando atrás. Es el mundo de Dios. El mundo según el plan de Dios. Es el mundo que nos explica el comienzo, lo adánico, el pecado, la caída, que se remonta luego en la historia de los caudillos del pueblo judío, la espera del Mesías, los avatares de este pueblo en la historia, la llegada -desde la perspectiva cristiana- en pleno corazón del mundo judío del Mesías, la diferencia, a partir de ahí, de ambas historias, pero donde básicamente es la palabra de Dios la que explica lo que es el mundo, lo que es el acontecer, lo que es el hombre, lo que es el lugar de cada hombre, lo que es la naturaleza, lo que son las cosas, sobre todo lo que es el principio, el transcurso y el fin de la vida.

La Modernidad que toma prontamente conciencia de que en su avanzar, genera en términos de pensamiento, los tiempos modernos, va extinguiendo ese mundo de Dios; luego Nietzsche, filósofo del siglo XIX, va a reflexionar, hacia los finales del siglo, "la muerte de Dios" y va a fundar, a partir de esta idea sobre la necesidad de Dios, una lectura no sólo de la Modernidad sino de Occidente en su conjunto, una lectura filosófica, esa muerte de Dios que se gestó en un principio como crítica a los dogmas de la Iglesia, como crítica a la hipocresía de las morales dominantes, como crítica a lo religioso autoritario, como crítica a la superstición, como crítica al mito. En el siglo XVIII, en las universidades de las grandes capitales del mundo, la historia comenzaba con Dios, con Adán, con Eva, esto que nosotros tenemos situado por obra del pensamiento moderno sólo en el lugar de lo religioso, de la creencia, de la fe. En ese tiempo también formaba parte de esos lugares, pero totalizaba la comprensión del lugar del hombre, de la historia y del mundo. El plan de Dios que, dogmatizado y bajo el poder de la Iglesia, era sentido por aquellos modernizadores liberales, libertinos, como un plan que sofocaba al hombre, que lo encerraba en una falsa conciencia, que lo condenaba a no saber la verdad objetiva que por vía científico-técnica podía llegar a conocer. Esa explicación religiosa del mundo, sin embargo contenía algunos elementos esenciales que la Modernidad luego, en doscientos años, nunca pudo resolver, que son las respuestas a preguntas fundamentales que hacen a qué somos, por qué estamos acá, para qué estamos acá, y

hacia dónde vamos. Eso que el plan de Dios lo contenía, explicado de una manera harto sencilla: sus voluntades, su providencia, hasta su arbitraria manera de ser, reducía al mundo en un sentido a la impotencia de saber y a tener que limitarse, en las preguntas, a lo que Dios había creado y a las causas inefables por las que lo había hecho. Pero por otro lado, era un mundo absolutamente serenado en el alma del hombre. Se sabían las causas, se sabía la culpa, se sabía que el mundo era apenas una circunstancia, un valle de lágrimas, pero sobre todo se sabía el final: la vida eterna. Esto es lo que se resquebraja de fondo, a partir de un pensamiento moderno que se siente sujeto dominado por mitos, leyendas y supersticiones. Este es el gran campo de comprensión que se derrumba en el inicio de los tiempos modernos ilustrados en cuanto a las grandes cosmovisiones y representaciones de lo real. Va a ser extenso, problemático, complicado, este proceso de pensamiento: los autores del siglo XVIII, desde variables materialistas, desde variables idealistas, desde variables científicas, van continuamente a cuestionar este viejo mundo de representaciones, pero al mismo tiempo van, como creyentes en Dios, como creyentes en sus religiones, como hombres de fe; van a tener enormes complicaciones, o van a confesar en el marco de sus propias experiencias científicas, que tanto un mundo de representaciones como otro necesitarían vincularse, articularse de la manera más adecuada, pero sin renegar ni del saber ni de la fe. Este es un largo proceso que podríamos decir que ni aún hoy concluyó en el campo del pensar. Hoy se discute mucho desde las perspectivas teóricas más avanzadas en el campo de la filosofía, de la sociología, y en el campo de la literatura, de la cultura, esta problemática de desacralización del mundo, esta problemática donde el mundo pierde su representación desde lo sagrado, desde lo místico, desde lo religioso, y va hacia una representación racionalizadora, es decir, en base a razón, y una razón en base a lo científico-técnico, que es el mundo que nosotros conocemos, que es el mundo básicamente hegemonizado por esta razón en los últimos doscientos años. Pero digo, este proceso conflictivo, este real cierre de una historia y aparición de otra, fin de un mundo y aparición de otro, es un largo proceso que provocará que artistas, filósofos, ensayistas, pensadores, tengan que fijar infinitas posiciones en cuanto de dónde venimos y hacia dónde vamos en el proceso moderno.

En este proceso moderno (que planteaba como comenzando a sistematizarse de manera definitiva en el siglo XVII y XVIII), será el siglo XVIII, esencialmente, el que Europa llama "el Siglo de las Luces", el

siglo de los filósofos, el siglo de los pensadores, y de los críticos a las viejas representaciones del mundo, será este proyecto de las Luces, del Iluminismo, de la Ilustración, como tradicionalmente se lo llama, el que va a concluir de sistematizar, de plantear, de albergar el principal pensamiento que hace a los grandes relatos y a los grandes paradigmas modernos en los cuales nosotros estamos situados. Es ese siglo el que lanza la última gran embestida. Y por lo tanto, donde cada una de las variables -el arte, la ciencia, la política, la economía, el pensar en sí- trata de ser articulado, como nueva identidad de los tiempos modernos. Es este siglo XVIII, el que hoy también está en discusión en distintos debates. Ese proyecto de la Ilustración, ese proyecto de lo moderno, este proyecto que nos incluye, y que ha tenido tantos avatares, tantas desgracias, tantas pesadillas, tantos sueños que no se dieron, tantas utopías que mostraron su cara pesadillesca. Estos doscientos años donde nosotros, como América Latina, estamos absolutamente involucrados en este proyecto, con nuestros héroes de Mayo, trabajando al calor esencialmente del pensamiento de la Ilustración francesa. Lo que lee Castelli, lo que lee Mariano Moreno, lo que lee Belgrano son las obras que llegaban en fragatas luego de recorrer cuatro o cinco meses el Atlántico; Voltaire, Diderot, Montesquieu, Rousseau, que van a ser los mismos autores que veinte años antes de la Revolución de Mayo van a ser leídos por los caudillos de la Revolución francesa Robespierre, Marat, Dantón, se van a sentir absolutamente impregnados por el pensamiento de esto que empieza a aparecer de una manera extraña: está el poder de los reyes, está el poder de los ejércitos, está el poder de la Iglesia, pero aparece en lo moderno un nuevo poder, insólito poder, que es el poder del autor. El poder de ese extraño personaje con sus públicos. El poder de estos personajes que en soledad, en bohemia, desde sus arbitrariedades, desde sus contradicciones y complicaciones, viajando de ciudad en ciudad, exiliándose bajo amenaza, escriben libros, escriben páginas, que se imprimirán y tendrán sus lectores. Esos lectores, dedicados más a la política, más a la revolución, más a las armas, más a cambiar la historia, efectivamente, leerán a estos autores. Para el rey, para la Iglesia, para el general en jefe, empieza a ser absolutamente alarmante el poder de esta nueva figura en lo moderno. Es el poder del autor. Autores que cuando se conjugan con hombres que llevan las ideas a la acción conducen, por ejemplo, a la Revolución Francesa y a la cabeza del rey en la guillotina. Robespierre, en sus memorias, abogado de provincia en Francia, personaje gris en sus principios, que luego llega a tener la suma del poder público de la Revolución en su momento más sangriento, utópico y honoroso, cuen-

ta lo que le significó a él la lectura de las obras de Rousseau. Cuenta lo que fue generando en su pensamiento, lo que fue elucubrando a partir de esas ideas de justicia, de pueblo, de soberanía, de desigualdad civilizatoria, de ambiciones, de mezquindades, que Rousseau plantea en su obra. Y si vamos hacia Rousseau, nos vamos a dar cuenta de que el viejo maestro, de un carácter horrible, un caminante de ciudad en ciudad, un hombre de extraña sensualidad para las mujeres, un personaje que escribe teatro, novelas, que van a enardecer, a encandilar a los lectores de su época, que escribe ensayos, que discute, que debate, no sabe, no tiene conciencia de que pocos años más tarde va a haber un Robespierre que lo lea. Y muchos Robespierre, y muchos Mariano Moreno que leen sus obras. Que acá también van a cometer la "locura", por ejemplo, de producir la revolución en una aldea que era barro y paja, que no tenía más que cincuenta o sesenta manzanas, y mandar ejércitos a dos mil kilómetros de distancia, al Alto Perú; sólo pensarlo parece algo increíble. Esas son las maravillosas locuras de la revolución, de gente que básicamente -porque la aldea de barro y paja no daba para mucho- se nutre en la lectura de este pensamiento moderno que se va gestando en el Siglo de las Luces, en la lectura de estos hombres, en sus escritos que tienen básicamente un carácter de universalidad. Lo que ellos dicen, lo que ellos descifran, lo que ellos especulan, piensan, es para todo lugar y para todo tiempo. Este es el gran proyecto de la Ilustración del siglo XVIII, que va a tener un enorme eco en América Latina y en la revolución norteamericana, en el norte, que va también a beber de la fuente de la Revolución Inglesa del siglo XVII, y que va a ir compaginando un mundo de reformadores que escriben libros, y de revolucionarios que llevan esas ideas a cambio de la historia, a la ejecución del rey como símbolo esencial del fin de una larguísima época. Más precisamente, luego lo que se va a producir en el corazón de la Revolución Francesa, va a ser la tensión entre estos autores que soñaron otro mundo desde la crítica, pero que no pensaron los peligros, los avances, la pérdida de límites de la Revolución y de los propios revolucionarios. Un gran personaje de la Ilustración, que escribe un libro esencial, liminar de la idea de progreso, Condorcet, es un francés que terminará en las cárceles de la propia Revolución. En los discursos finales del caudillo político Robespierre, poco antes de ser él mismo guillotinado, tendrá una alusión a este filósofo de las Luces, Condorcet, diciendo que reivindica la figura del campesino que está amaneciendo en la historia, y no la figura de Condorcet, que no entendió que la revolución, una vez que se lanza, no puede dar marcha atrás.

Podríamos decir que en el ánimo de los autores de la Ilustración, aun en Rousseau, que fue su expresión más radical y crítica, imperaba un ánimo de reforma del mundo. La Revolución Francesa y sus secuelas, las revoluciones de América Latina, serían la otra mano de este pensamiento de la Ilustración, donde además aparecería impregnando la idea de revolución un segundo momento de este pensamiento ilustrado, que es el pensamiento romántico.

El pensamiento romántico, que tiene como centro, casi paralelo a la Ilustración del siglo XVIII, a Inglaterra y Alemania, es aquel pensamiento que si bien celebra la libertad, esa nueva autonomía del hombre, de pensar por sí mismo, ejercerá por un lado una crítica profunda a los sueños totalitarios de la razón científica, y trabajará en ideas de sentimiento, de patria, de amor, de nacionalidad, que combinado con la Ilustración conformarán las dos grandes almas de lo moderno hasta el presente. Uno podría decir que la figura del Che Guevara muriendo én Bolivia en manos del ejército boliviano, es una figura que conjuga por un lado el mandato de la Ilustración científica, porque en el mandato de la Ilustración estará incluido luego Marx; y conjuga el pensamiento romántico: no importa si se pierde o se gana, la cuestión es dar testimonio de que uno quiere cambiar el mundo. Ese pensamiento, podríamos decir, atraviesa toda la Modernidad. En este pensamiento romántico aparece claramente una figura que debate con el científico de la razón técnica: es el poeta. El poeta con un estatuto que ha perdido, pero que era la otra gran vía del conocimiento de la verdad. Desde lo poético-filosófico, lo moderno tendrá su primer gran momento reflexivo sobre su propia identidad a fines del siglo XVIII.

Podríamos decir que la Ilustración entonces es este amanecer, esta aurora de la Modernidad en términos de lo que a nosotros nos interesa, que es la historia de sus ideas, que se va a extender a todos los campos del conocimiento y de lo social. La Ilustración trata de reconstituir la forma de interpretación, comprensión y de generar historia, no sólo en el campo de lo científico y filosófico, sino también en el campo de la economía, la política, en los distintos campos que constituyen el hacer del hombre.

Volvamos a la época presente, que les decía que está discutiendo esta herencia, este linaje que somos. ¿Qué sería entonces, tratando de aproximarnos en términos conceptuales y de definición, la Modernidad? Habermas, filósofo alemán de nuestro tiempo, entra en el debate actual entre modernidad y postmodernidad. Se sitúa en el campo de defensa

del discurso ilustrado moderno; precisamente su artículo más conocido de este debate va a ser "La Ilustración: un proyecto incompleto", o sea que la vuelve a reivindicar como camino de la razón. Como camino de *la razón insatisfecha*, que es el legado más profundo de la crítica ilustrada: el criticarse y vigilarse a sí misma. Para Habermas -y siguiendo en esto el pensamiento de otro alemán, sociólogo, Max Weber, que es, entre fines del siglo pasado y principios de este siglo, el que más trabaja a nivel sociológico, filosófico y del análisis cultural, el problema sociocultural de la Modernidad- la Modernidad es ese proceso de racionalización histórica que se da en Occidente, que conjuga y consuma el desencantamiento del mundo instituido por las imágenes religiosas, míticas y sagradas. Por supuesto, Habermas ya trabaja desde una síntesis conceptual con doscientos años de experiencia moderna. La Modernidad es este proceso de racionalización que esencialmente se va a dar en Europa occidental y en sus hijas dilectas que son las Américas. Proceso de racionalización como forma de comprender pero al mismo tiempo de estructurar el mundo, la historia y el lugar del hombre en esa historia. Proceso de racionalización que suple a ese viejo representar religioso, y que Weber va a llamar el "desencantamiento del mundo", problemática que hoy vuelve a estar en discusión porque los teóricos vuelven a plantearse si ese desencantamiento fue superado, no lo fue, o si no se lo busca desde otras perspectivas solapadas.

Racionalización del mundo a partir de saberes, de saberes autónomos que ya no van a responder a dogmas, que ya no van a responder a autoridad de rey o de Iglesia, que van a dar cuenta de su propia esfera en lo que vayan logrando en términos de conocimiento y reflexión. Tres grandes esferas organizan estos saberes racionalizadores que caracterizan a la Modernidad y su comprensión del mundo: la esfera cognitiva, donde reina la ciencia; la esfera normativa, o sitio de las problemáticas éticas, morales, y de sus políticas de aplicación; y la esfera expresiva, arte y estética. La Modernidad, entonces, desde esta perspectiva sociofilosófica, con muchísimo de análisis de la cultura, plantea Habermas, es ese entramado de racionalización. ¿Qué es lo que produce este entramado de racionalización, en el cual nosotros estamos tan situados que nos resulta difícil explicarlo? Nosotros somos exponente claro: cuando ustedes entran a la Universidad de Buenos Aires, están entrando en gran parte al corazón de estas esferas, al corazón de este proceso de racionalización, largamente entretejido, hace más de doscientos años. Están entrando a

una disciplina, a un saber objetivo, no a la comunicación en sí, sino a la ciencia de la comunicación. Al mundo de la ciencia. Nosotros somos parte de este recorrido que tuvo allá lejos a Rousseau, a Newton, a Robespierre, conmoviendo al mundo. Nosotros estamos situados en esta herencia, estamos formando parte de una de las esferas, en este caso la cognitiva, sobre uno de los objetos de estudio que las esferas disponen, la problemática de la comunicación. Algunos autores, creen fervientemente que la ciencia es el verdadero camino hacia la verdad. La cátedra va a tratar de disuadirlos de esta idea, va a plantear que un poeta solitario, quizás viendo un atardecer y pensando en su infancia, está más cerca de conocer la verdad que ocho años de estudio. Pero desde la perspectiva que estamos hablando, es precisamente el camino científico el que se va a imponer en este proceso de racionalización del mundo, como el discurso por excelencia del encuentro de la verdad. Hoy está en discusión todo esto, hoy vuelven a aparecer problemáticas religiosas y vuelve el tema de Dios. Hoy se pueden ver variables estéticas que cuestionan, como ha sido siempre, la Modernidad. Este es otro elemento que quiero destacar. La Modernidad es aquel discurso de la crítica: de la crítica que funda la Modernidad en su crítica a las viejas representaciones, pero que la Ilustración planteará como perpetua crítica a la crítica, como permanente crítica al conocimiento dado. La Modernidad será entonces, básicamente, un pensamiento que avanza e infinidad de variables reflexivas que están de acuerdo o no con este avance y lo que implica este avance. Esta, además, es la portentosa fortaleza de la Modernidad. Su imposibilidad de ser pensada como finalizada, porque toda aquella crítica que la cuestione de la manera más profunda, en realidad está siendo Modernidad por excelencia, porque la crítica es fundadora de los tiempos modernos. Esto pasa en muchas discusiones con aquéllos que plantean las variables sepultureras postmodernas: que en su crítica a la Modernidad, trabajan con el arma secreta y clave de lo moderno que es la capacidad crítica, con que nació. Tenemos entonces este entramado de racionalización con que nosotros vemos el mundo, este entramado de racionalización que no es solamente pensamiento; son instituciones, son historias, son hombres, son biografías. En doscientos años -y la Universidad es un fiel exponente de este legado de la Ilustración- es un proceso que entrama lo social y nos da la forma de ver el mundo. Si no existiese este entramado de racionalización sería muy difícil para nosotros, occidentales, ver el mundo. Hasta nuestros más elementales acontecimientos están situados en el campo de una racionalización del mundo a la que nosotros nos adecuamos,

a la cual nosotros criticamos, a la cual dejamos de lado algunas veces pero que forma parte de esta racionalización moderna que asume Occidente como su historia en los últimos doscientos cincuenta años.

¿Qué hace esta racionalización, este entramado de racionalización que es la Modernidad? Primero, *objetiviza la historia*. Frente a distintas variables interpretativas, más allá de su variación y multiplicidad, hay una conciencia de que existe un punto necesario de encontrar, la objetividad de la historia. Esto lo hará cada uno a su manera: el periodista a su manera, el sociólogo a su manera y el dentista a su manera, pero indudablemente hay una necesidad de objetivizar la historia que este proceso de racionalización permite.

Por otro lado, este proceso de racionalización es un *proceso esperanzador*, se sitúa en el optimismo de la Ilustración, en el progreso indefinido, en la capacidad civilizatoria hacia una felicidad definitiva para el hombre. Por lo tanto *le otorga a la historia un sentido*, un fin, una meta, que es lo que también hoy está profundamente puesto en cuestión, por ideas, variables y teorías filosóficas y por análisis y enfoques postmodernos que se preguntan cuál sentido, qué sentido unitario le quedó a la historia. Ninguno, al parecer. Por otro lado, este proceso de racionalización *discierne* en *la complejidad y el caos de lo real una variable interpretativa que nos permite situarnos en el mundo*, tener nuestras metas, tener nuestras utopías, saber encausarlas, saber llevarlas a cabo, responder a este entramado. Finalmente, podríamos decir que este proceso genera permanentemente, y época tras época, un horizonte, una *cosmovisión global*, un mundo de grandes relatos que lleva adelante la historia de las sociedades. El gran relato de igualdad, de las ideas liberales, de la revolución, de la democracia. Se los llama grandes relatos o metadiscursos porque son discursos liminares, fundadores de otros relatos y del proceso moderno, y que no han cejado de llevarlo a cabo. Nuestros héroes de Mayo han trabajado en pro de estos ideales, independizarse de España, tener un gobierno propio, ser soberanos, tener autonomía, son todas las grandes metadiscursividades de la Ilustración. Hoy parecería que estas grandes metadiscursividades para ciertos autores están en profunda crisis, están en profundo debate, en una suerte de disolvencia, que nos hace pensar si no estamos en las estribaciones de esta modernidad que inaugura sistemáticamente el tiempo de la Ilustración.

Hay otra mirada para pensar la Modernidad, que también va a ser incorporada al estudio en esta cátedra. Que no toma fundamentalmen-

te, como venimos viendo hasta ahora, este proceso sociocultural estructurado en grandes esferas del saber y del conocimiento de la verdad objetiva, y de racionalización a partir de eso del andar de la historia, sino que toma en cuenta la *subjetividad* moderna en *esa historia:* Nosotros. La subjetividad que atraviesa la historia en términos de un dibujo de individualidad que puede definir épocas. Hoy se discute cuál es la subjetividad de nuestra época. Cuál es la subjetividad de la juventud, qué piensa, qué valores tiene, cómo se relaciona, ¿Se parece a los abuelos? ¿Se parece a los bisabuelos? ¿Se parece a los padres? ¿Choca, se enfrenta, genera nuevas variables? La subjetividad entonces puede ser mirada desde este planteo problemático, y ha sido mirada en forma de una línea teórica de pensamiento. La subjetividad es el lugar donde el sujeto, donde el individuo realiza infinitos intercambios simbólicos con el mundo. Acá nosotros estamos trabajando en un mundo de intercambio simbólico. Yo les estoy planteando solemnemente lo que es la cátedra, les estoy hablando de libros, de autores, y ustedes escuchan, van recibiendo. Hay un mundo en el cual ustedes están actuando subjetivamente. La subjetividad posee infinitas fragmentaciones. Según el lugar donde se encuentren actúan de determinada manera. Una subjetividad fragmentada, fugaz, inestable, precarizada, en donde se trata de analizar de qué manera se hace presente lo moderno a través de esta subjetividad, es decir, de las relaciones del yo con los otros, y del yo consigo mismo. Del experimentar del yo las nuevas formas de espacio y tiempo, en cada época. Las épocas de la Modernidad han tenido infinidad de relaciones del sujeto en términos temporales y espaciales. Empezó en carreta, después fueron trenes, después fueron aviones, nuestra relación con el mundo cambia permanentemente en lo temporal y lo espacial. Si un proceso para organizar, por ejemplo, un intercambio comunicacional llevaba a pedir a la operadora que nos comunicase con Italia, hoy se puede hacer vía computadora, quiere decir que nuestras relaciones, nuestra subjetividad se va metamorfoseando permanentemente en relación al tiempo y al espacio. ¿Cómo reacciona esa subjetividad? A partir de estas variables, ¿de qué manera es esta subjetividad urbana, masiva, telemediatizada, cuál es su identidad? La subjetividad moderna ha vivido -desde esta perspectiva- infinidad de problemáticas que aparecen ahora desde esta otra perspectiva de análisis y tienen mucho que ver con lo que ustedes van a estudiar. Es una subjetividad moderna que ya en el siglo XVIII y XIX, sobre todo a principios del siglo XX, comienza a vivir *la metrópolis* de una manera definitoria. La historia moderna deja de pasar esencialmente por

lo rural y va a pasar por la metrópolis. La metrópolis reúne toda la historia. La metrópolis tiene pasados, presentes y futuros inscriptos en sus lugares. Tiene museos, monumentos, tiene McDonald y tiene la fábrica, tiene las computadoras. La metrópolis es un lugar donde se está trabajando permanentemente con todos los tiempos de la historia. Qué es esa subjetividad de la metrópolis, que ya no es la subjetividad de un hombre habitante, de un pueblito, de la ciudad pequeña; Rousseau, en el siglo XVIII, tiene una hermosa novela, *Julia* o *la nueva Eloísa*, que cuenta el principio de este proceso moderno porque el protagonista va de un pequeño pueblo hacia París, y desde allí le cuenta lo que es la metrópolis a su amada, que sigue en el pueblito. Y lo que le va a contar fundamentalmente es ese descubrimiento -dice Rousseau- de que la gran ciudad es el mundo, y lo que queda fuera de la ciudad es un mundo que desapareció.

También la relación de la subjetividad con *las masas*, nosotros somos ya sujetos acostumbrados a las masas. Somos sujetos masas. Estamos acostumbrados a vivir entre ellas: un individuo de hace ciento cincuenta años se volvería loco hoy en Buenos Aires. La otra gran variable de la subjetividad es la relación con *los medios masivos*. Esta subjetividad, desde el pensarse a sí mismo, piensa qué significan los medios de masas, qué significa esa comunicación que atraviesa e iguala al conjunto de la sociedad. Qué significa que un titular de un matutino haga que millones de personas, cuando se encuentren con otra digan "¿Viste lo que le pasó a Maradona?" Qué significa la Modernidad desde esta subjetividad. Es la subjetividad acostumbrada a vivir de horarios, a vivir de cuadrículas, a vivir de lugares a los que tiene que ir puntualmente, vivir de su función en esta *sociedad de masas*, hegemonizadas por los medios de masas o sociedad massmediática, como se la llama ahora.

Es una subjetividad que plantea en la metrópoli grandes problemas: el anonimato, la soledad, la marginación, la pérdida de identidad, la dinerización de todo vínculo. Algunos autores, algunos novelistas hablan de que esto es el absurdo de la vida, que ya no quedó vida, y otros se plantean la forma de explicarse la vida de la ciudad, esta subjetividad anónima o esta subjetividad que trabaja esencialmente desde la problemática de la soledad. Problemática no sólo de la novelística, también de la poética, de la canción rock. Permanentemente se están trabajando estas problemáticas de la nueva subjetividad en la sociedad y en la ciudad, que no es la de nuestros padres, la de nuestros abuelos, que es una variable distinta, pero que permite trabajar la problemática de lo moder-

no. Esta problemática tiene un momento central para ser explicada, que es el aporte que le hace la historia de la estética al estudio de la Modernidad. Porque precisamente, cuál es el espacio donde una subjetividad, una individualidad, una soledad, desde la imaginación, desde la sensación, desde el sentimiento, desde la sensibilidad, desde la crítica, va a expresar mejor que nada, anticipadamente, este problema de nuestra subjetividad en el mundo y en el espacio y en el tiempo y en la ciudad. El arte de las grandes novelas del siglo XX, pero también el arte de las películas más excelentes de ésta última época, nos están planteando, desde la visión del arte, esta problemática de la subjetividad disconforme, pesimista, optimista, desarraigada, arraigada, violenta, no violenta, esperanzada, utópica, escéptica; es precisamente el arte uno de los elementos más fuertes para trabajar el tema de la Modernidad desde esta perspectiva que estudia los planteamientos estéticos.

VIENA DEL '900. UN BARÓMETRO CRÍTICO DE LA CULTURA

Teórico Nº 2

◆

Nicolás Casullo

Vamos a situar el principio de este siglo, pleno corazón del espíritu moderno, un momento muy clave de nuestra historia que hace a nuestra forma contemporánea de ser y pensar. Empezaría por una escena que simboliza el espíritu de la Modernidad en sus mayores alcances. La escena transcurre en 1902, un día otoñal en Londres, un amanecer de frío y de llovizna, a las seis de la mañana. Un joven va buscando una dirección hasta que la encuentra. Golpea el picaporte y le sale a atender una mujer, y el joven pregunta por un tal Mr. Ritcher. Cuando la mujer le pregunta de parte de quién, el joven se identifica como "la Pluma". Lo hace pasar. En la recepción, al poco tiempo, aparece Mr. Ritcher, un hombre de treinta y dos años más o menos, más viejo que este joven que lo ha ido a visitar. Se abrazan cálida y largamente como si hiciese mucho que no se ven. El tal Mr. Ritcher es Vladimir Lenin, exiliado en Londres, escapado de las tenazas del gobierno del zar, desterrado en una pequeña vivienda en Londres. El joven de veintiún años que lo va a visitar es León Trotsky. Ahí se abrazan los dos. En 1902, son personajes marginales, sin patria, sin trabajo, sin un peso en el bolsillo, sufriendo la penuria de lo que es estar exiliado. Trotsky, el que se hizo pasar por "la Pluma", porque así lo llamaban por su alta capacidad para escribir artículos, ha-

bía escapado de Siberia, donde estuvo preso, y emprendiendo una larga fuga por toda Europa llega a esa casa de Londres, donde está nada menos que el Secretario General del Partido Socialdemócrata ruso, o sea del posterior Partido Comunista ruso, que lo mandó llamar apenas supo que la fuga había tenido éxito. Trotsky le era necesario a Lenin para trabajar en el diario *Iskra* que sacaban desde el exilio para los trabajadores obreros y campesinos de la lejana Rusia. A los pocos días Lenin lleva a visitar Londres a Trotsky, lo lleva a ver las plazas, los palacios, a contemplar los monumentos. En un momento Trotsky, viendo esa maravilla que es Londres, que es la capital del gran Imperio Británico, la capital de -en ese momento- el país dueño del mundo, él, que es un pobre ruso, al ver esas escenas de lo que es una metrópoli en pleno movimiento, le dice a Lenin: "Algún día la revolución pulverizará todo esto". Y Lenin, más grande que él, y tan comunista como él, le contesta: "Algún día la revolución heredará toda esta belleza".

Digo que es simbólica la escena, porque es el espíritu moderno por excelencia, es quizás la descripción más fuerte que uno pueda hacer de lo que fue la Modernidad para los hombres en la historia, y aun para nosotros. Ellos no tienen nada: no tienen patria, no tienen hogar, no tienen dinero, son fugados, y sin embargo, están absolutamente convencidos de que ellos van a cambiar la historia. Que van a producir la revolución en el territorio más extenso de Europa del Este, o sea en la gran madre Rusia. Al mismo tiempo ponen de manifiesto ese odio-amor hacia la Modernidad, al proceso avanzado de modernización de la historia. Trotsky quiere pulverizar esa ciudad que le seduce, pero que percibe desde las posiciones extremas, radicalizadas de la vida: eso forma parte del sueño burgués, no del sueño obrero proletario, que ellos imaginan que algún día se impondrá en la historia. Y Lenin le contesta algo que va a tener mucho significado sobre todo en las circunstancias actuales que ustedes viven. O la que vivieron hace algunos años cuando se cayó ese sueño que pensaban Lenin y Trotsky, casi un siglo después, con la caída del muro de Berlín. Lenin le dice eso como dando a entender que la Modernidad, la historia, también está en los gustos, en los sentidos, en las herencias, en los paisajes de la mirada, en la construcción de esa ciudad por encima aún de la revolución. Ese apasionamiento, que en este caso se da a principios de siglo, de dos personajes que quince años después van a estar al frente de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas habiendo cumplido la revolución, habiendo alzado al pueblo en ar-

mas y habiendo destituido y ejecutado al zar, lo encontramos como impregnando el principio de este siglo que nosotros hoy vemos declinar y terminar desde perspectivas tan diferentes a como se inauguró. Hoy sería imposible pensar y sentir más allá de la ideología que plantean estos personajes y de las condiciones que viven, como pensaron en su momento Lenin y Trotsky. Sería difícil pensar que dos exiliados en Londres puedan estar tan convencidos de que van a cambiar el mundo. Fue ese espíritu moderno donde todo era posible, construible, y donde, también, todo podría desaparecer en un segundo. Es el espíritu de la Modernidad que trataba de marcarles la clase pasada. Crítica radical al mundo, fascinación del mundo.

Cuatro años después, en otra ciudad que hoy vamos a estudiar, la Viena de los Habsburgos, llega en 1906, con dieciocho años, desde la germania rural, precisamente un provinciano. Un muchacho que se deslumbra con la grandiosidad y la fastuosidad de la gran Viena de los Habsburgos. Llega con el sueño de estudiar diseño y arquitectura. Se presenta en los exámenes, lo bochan, fracasa en una o dos facultades a las cuales quiere entrar, y termina -porque se resiste a volver a su pueblo natal-, pintando acuarelas en la plaza, pidiendo algo de comer de puerta en puerta, viviendo en los bajofondos de esa Viena rutilante durante cuatro o cinco años, durmiendo en los locales que el Ejército de Salvación tiene en Viena, y yéndose cinco o seis años después de haber visto el esplendor de una metrópoli moderna, lo fastuoso del poder burgués y la miseria -según él- que esconde esa fastuosidad. Se va de Viena en 1910 diciendo que él va a terminar con Viena, con esa fastuosidad, y le va a dar otra dignidad al nuevo hombre que sueña, que es exactamente lo contrario a esa Viena dominada y saturada de judíos. Ese hombre de veintidós años es Adolf Hirler, que también, desde su infeliz perspectiva, está absolutamente impregnado de esta atmósfera, de este clima moderno donde calan todas las utopías, también las siniestras, las aterradoras. Esto lo cuenta en su único libro *Mi lucha* donde anunciaba lo que finalmente terminará haciendo -patológicamente impregnado de esa utopía antisemita, pero sobre todo de esa idea de que, en el sueño moderno, todo es alcanzable, racional, mística; guerrera, científicamente.

Estamos a principios de siglo, un principio de siglo que acá va a tener parecido contorno, parecidas perspectivas. 1900 es el año donde la vieja aldea de Buenos Aires ya quedó atrás, donde la ciudad es una urbe, una metrópolis, donde el sueño liberal de los liberales que funda-

ron la Nación moderna, plasmó también en piedra la gran Buenos Aires que infinitos viajeros europeos van a visitar, para quedar admirados de sus plazas, monumentos, Congreso, residencias, palacios. Acá también, en ese momento se vive de parte de los sectores liberales que plantean el Estado moderno el sueño utópico de un progreso indefinido, donde la ciudad constituiría el símbolo de la pujante y avasalladora Modernidad. En este contexto mundial se juegan entonces ideas revolucionarias tanto en el campo político, como en el económico y en el social. Se habla de revoluciones industriales, de revoluciones económicas, de revoluciones sociales. La idea de revolución está en ciernes, y en ese sentido se es absolutamente heredero de la gran revolución de la que hablamos la clase pasada, que marcó la primera etapa de la Modernidad, que es la Revolución francesa en 1789. Revolución inconclusa, que se vive así, como inconclusa, como abortada, necesaria de continuar. Durante todo el siglo XIX las barricadas revolucionarias en Europa van a tratar de aparecer como la continuación de esa gran revolución inauguradora de lo moderno. Y cuando Lenin y Trotsky, años después de su encuentro en Londres, discutan cómo va a ser la revolución en Rusia, discuten allá por 1910, van a utilizar términos que pertenecen a la Revolución Francesa para explicar cómo va a ser la revolución socialista en Rusia. Lo cierto es que el mundo de las ideas modernas, de este siglo que comienza, se inicia desde distintas perspectivas como una escena que hoy nos resultaría difícil reconocer a pesar de que aun desde la lejanía, sigue siendo nuestro siglo. Nuestra pregunta hoy es cómo miramos, desde esta conclusión del siglo XX, lo que fue todo aquello, para preguntarnos qué es la historia de la Modernidad en este momento actual de la historia. Nosotros todavía somos modernos, nuestro mundo todavía es moderno en términos de variables, de ideas, de conductas, de valores, a pesar de que la enorme distancia que nos separa del principio del siglo hace que veamos todo aquello como una lejanía irrecuperable.

Decíamos la clase pasada que si algo podía definir la Modernidad es, por un lado, ese proyecto de la Razón ilustrada: ese sueño del siglo XVIII se plasmará en el XIX en la ciencia, en la sistematizaciones y los ptopios progresos de la historia, y en la segunda revolución industrial que definitivamente lanza al capitalismo al dominio de la vida del mundo. Por otro lado, la Modernidad es la idea de un sujeto absolutamente centrado en su conciencia, un sujeto que tiene la posibilidad de definir, conocer, establecer los regímenes de verdad y ordenar el mundo, de re-

presentar lo moderno desde esta clásica perspectiva: un ajuste absoluto entre palabra y realidad. Es esa capacidad del lenguaje, de nuestro lenguaje, para encontrar y designar en el mundo el mundo verdadero, las cosas que son de verdad. La Modernidad desde esa perspectiva: ciencia, lenguaje, técnica, es un progreso indefinido, desde el punto de vista del que defiende este tiempo. Un tiempo histórico que está absolutamente seguro de saber, vía razón y ciencia positiva, lo que es verdad y lo que es ilusión. Un tiempo histórico que está absolutamente seguro de que eso que está viviendo, que es la época de las realizaciones, conformarán la historia y el llegar a las metas. Un tiempo histórico que más allá de críticas políticas y estéticas piensa en la total adecuación del sujeto para su "objeto mundo". Sujeto, conciencia transparentadora, mundo racionalistamente objetivado, discursividades que por vía científica llegan a la verdad.

El siglo XX es el siglo que nosotros vamos a empezar a recorrer desde esta clase: comienza entonces como reino de la ideología burguesa liberal, asentada absolutamente en la historia. Es un mundo, como dice Stefan Zweig hablando de su Viena de infancia y de juventud, de la seguridad absoluta del burgués, es el mundo del sujeto poseedor, del orden burgués por excelencia. Hay un autor, George Steiner, que plantea que para todos nosotros, la historia del siglo XIX en realidad termina en 1914, que es el principio de la Primera Guerra Mundial. Hay catorce años que el XX le "regala" al XIX en términos de atmósfera, cultura y conciencia de época. Y Steiner dice que esa larga época, que sitúa más o menos entre 1830 y 1914, es la época dorada de la Modernidad burguesa, es la época que tenemos como una suerte de edad de oro. Que sin tener conciencia de ello, o teniéndola, la vemos, la situamos como la época burguesa por excelencia; la época de la seguridad, del resguardo de la vida privada, del imperio de la ley, de un avance civilizatorio ininterrumpido, una creencia absoluta en la ciència y en la técnica, de una vida urbana organizada, previsible, apacible en relación a lo que es la vida urbana hoy, por ejemplo, en las grandes capitales de América Latina. Un mundo ya perdido, de identidad burguesa grabada a fuego, donde indudablemente nosotros tendríamos una suerte de pasado que se va transmitiendo de padres a hijos y que es como el momento culminante de un sueño: el sueño burgués cumplido, previo a cualquier catástrofe. Nosotros seguimos siendo burgueses, pero ahora en una realidad, en un tiempo histórico donde evidentemente todo está como tergiversado: el que es burgués vive hoy las inseguridades,

la falta de credibilidad, la imposibilidad de serlo, la imposibilidad de recuperar lo que aquella edad de oro del XIX, hasta 1914, le muestra en cuanto a qué fue la seguridad y la consistencia de los sujetos burgueses en alza. Esto lo vamos a ver en Viena, pero desde otra perspectiva.

En realidad el siglo XX se inicia, por un lado, con esa idea de revolución permanente que habíamos visto y que estaba escondida, oculta, agazapada en las propias casas de esa ciudad burguesa maravillosa, Londres, donde se encontraron Lenin y Trotsky. En las catacumbas, o en las zonas marginales de esa ciudad imperio, pululaba un sector que no tenía seguridades, ni leyes, ni protección, ni posesiones. Era el trabajador, en circunstancias de extrema inseguridad, carencia y miseria. El comienzo de 1900 es también la anti-época bella burguesa, si lo vemos desde esta perspectiva. Es una época de altísima explotación social, de carencia de cualquier tipo de protección al trabajador; las leyes laborales todavía no habían emergido en el siglo XX. La explotación es abusiva, la miserabilidad de la vida obrera se da en los más altos índices en Viena. Viena, por ejemplo, tiene los índices más altos de prostitución femenina, una de cada tres mujeres ejerce la prostitución como medio de vida; se da la más alta tasa de mortalidad infantil que reconoce el siglo XX en esos principios; jornadas de quince, dieciséis horas de trabajo. Pero también se da en Europa, e incipientemente en nuestro país para ese entonces -y de ahí ese momento utópico que se vislumbra en ese abrazo entre Trotsky y Lenin- una alta organización obrera. La Socialdemocracia alemana, el Partido Comunista por excelencia, ya para ese tiempo tiene millones de votantes, tiene decenas de diputados en las Cámaras de los Congresos; tiene infinitas luchas transcurridas, paros, huelgas, o sea que también este principio del XX nos muestra la otra cara en el campo social, también en el campo de lo que se convierte en idea política, en ideología, en proyecto, en sueño colectivo o íntimo, y aun en la palabra de algún poeta que pueda estar pensando la época. En este sentido, lo que estoy describiendo no cuestiona a la Modernidad. Precisamente, la Modernidad es eso. Son diferencias, contradicciones, abismos, injusticias, sueños, utopías; Modernidad es esa permanente posibilidad de construir un mundo y de ejercer sobre él la crítica activa. Todas las grandes ciencias modernas: la Sociología, el psicoanálisis, la Antropología, emergen y se constituyen como saber autónomo, en un primer momento como crítica muy dura a la situación de lo moderno. La conciencia expresa, de que este mundo tiene injusticias irreversibles, de que a este mundo lo sufren mu-

chos y lo gozan pocos. Pero la Modernidad lo admite. No sólo lo admite: entre un burgués y Lenin, es más moderno Lenin que el burgués, porque Lenin sueña no solamente con lo moderno, sino con heredarlo, consumarlo, llevarlo a su mayor radicalización, cumplirlo. Y ésa es la Modernidad sostenida por los pilares de la razón ilustrada. Es ejercer la crítica rotunda pero conservando toda la esperanza en que precisamente lo que hay en la Modernidad es absolutamente recuperable para la utopía que yo defiendo. Porque lo que habilita la Modernidad es la posibilidad de sueño, la posibilidad de ideas, la posibilidad de auscultar la realidad, de entenderla, de sistematizarla, de elevarla a ciencia, de hacer conciencia en la gente.Ya estamos en la metrópoli, ya estamos en la fábrica, ya estamos en la sociedad de masas, ya estamos con un Lenin y un Trotsky que piensan que desde un periódico -y no tienen nada más que ese periódico- se puede hacer la revolución. Y efectivamente ellos la van haciendo desde ese periódico. Desde allí dirigen a los trabajadores del Partido que están en Rusia. Lenin llama a Trotsky diciéndole que quiere que trabaje en ese periódico porque cree fervientemente en el poder de esa palabra de los medios. Entonces digo: lo moderno es un claroscuro, es una contradicción permanente, es como tocar el cielo y el barro más profundo. Eso es lo moderno, sus dos almas que generan una atmósfera de permanente creatividad, de recomposición de la esperanza, de desolación frente a la historia, de fe en la perpetua novedad y renovación de la historia. Esto es lo que hoy se dice posmodernamente que "ha caducado". Es aquel fervor y apasionamiento por las ideologías lo que parece haberse perdido cuando hoy se habla de un tiempo "desutopizado", o de un tiempo de la post-ilusión. En realidad, a lo que se está haciendo referencia, lo que se tiene como fondo, es esa Modernidad en pleno auge, en plena fragua, donde un pordiosero, en Viena, va a poder cumplir su sueño terrorífico de casi dominar Europa y de asesinar masivamente. Es ese otro sueño que también Lenin y Trotsky, desde otra perspectiva, van a poder cumplir, que son arrebatados momentos de constituciones masivas de ideologías y proyectos de cambio, de críticas profundas y de profundas alternativas, algunas nefastas, otras no tanto; hoy estaríamos nosotros situados en el campo del fracaso -uno, afortunado- que es fracaso de Hitler, el otro que deja infinitas dudas, esperanzas tronchadas, que es el fracaso del Comunismo. Fracaso por lo menos en la expresión que se constituyó por más de setenta años. Hoy parece que todo aquello forma parte sólo de la memoria, y es casi simbólicamente también, una respuesta de fin de siglo a aquel principio de siglo.

En esa perspectiva hoy vamos a trabajar a ciertos personajes, y sobre todo a un protagonista de la historia, que es una ciudad, Viena, la Viena del '900. Una ciudad, por su significado, por lo que representó, por lo que trató de visualizar a partir de una generación de intelectuales de primera línea que la habitara; una ciudad que pareció gritar anticipadamente lo que sería el horror del siglo XX, que no iba a ser el sueño que se pensaba que iba a ser, sino que iba a ser lo que terminó siendo: frustración del sueño humanista ilustrado moderno. En esa Europa, donde a lo largo de dos guerras mundiales durante el siglo XX murieron cien millones de personas, nadie tenía conciencia por ese entonces de que el famoso sueño de la Ilustración contenía también fantasmas y espectros con el nombre de diversas razones y de diversas utopías, y que podía llegarse al grado de muerte y dolor al que se llegó. Y hoy podemos decir que el siglo XX ha sido, lejos, no sólo en Europa sino en guerras colonialistas y en otras masacres y genocidios, un siglo que cuadruplicó la muerte de cualquier otro siglo más bárbaro, no tan moderno ni progresista de la historia. O sea, que lo importante de esta Viena de principios de siglo es que pareciera oír en el tumulto de las utopías, de las ideas de revolución, de progreso, y del "todo es alcanzable" y del "todo es conquistable", pareciera oír detrás de esa confianza y triunfalismo, otras voces que nadie en ese momento escuchó, y que evidentemente formaban parte de una toma de conciencia de lo que podía ser el siglo XX.

¿Por qué Viena? Generalmente se tiene una imagen de la Viena de principios de siglo que podría ser la antítesis de esto que les estoy diciendo. El vals, la Viena de "Sissí emperatriz", la Viena del fulgor burgués y toda su simbología de fiesta, de placer, de hedonismo pareciera concentrarse en esa ciudad. Y efectivamente Europa la toma como una ciudad de placer. Una ciudad provinciana, lejos de París y Londres, las grandes ciudades centro de la Modernidad, pero Viena con la imagen de concentrar la posibilidad del sueño burgués en su perspectivas de vals, de hedonismo, de diversión. Efectivamente, Viena es muy bella. Es la consagtación de la belleza burguesa, la consagración del sueño burgués liberal hecho en piedra y arquitectura moderna. La nueva Viena se construye como voluntad del sueño burgués liberal en casi treinta años. Desde 1870 a 1900 se construye la Gran Viena, inmenso anillo que rodea al casco histórico colmado de infinitos palacios y edificios que remiten a todos los estilos de la historia: el barroco, el clásico, el neoclásico, el romántico, el romano, el griego; precisamente el burgués, dueño de la

historia, se hacía dueño de toda la historia, y culturalmente acaba por expresar su poder civilizatorio situando, homenajeando, evocando a toda la historia arquitectónica. Esto es un poco la nueva Viena de la Ringstrasse (calle del anillo) que en un momento, en 1900, aparece como la gran ciudad del esplendor y de la diversión. Es importante trabajar la idea de la ciudad en la Modernidad. Para nosotros la ciudad es como un personaje que puede ser inerte, que puede ser abstracto, inasible. Pero también la podemos ver como una figura amada, entrañable, añorable, insustituible a nuestras vidas: literatos, novelistas, poetas siempre la han tomado como una figura femenina. El poeta se relaciona con la ciudad como si se relacionase con una mujer; es el caso del poeta francés Baudelaire, que vivió a mediados del siglo XIX. Donde aparece feminizada la ciudad, como manera de expresar la relación de amantazgo entre el poeta y su ciudad. Esto también se ve hoy en distintas perspectivas de la expresión estética, por ejemplo, en la canción rock argentina es permanente la alusión del autor a su relación con la ciudad: o una relación absolutamente estéril o una relación absolutamente utópica, en que perderse en la ciudad puede ser una forma de recuperarse a sí mismo. Jorge Luis Borges, sus mejores poemas los tiene, precisamente, referidos -no se si a Buenos Aires- pero al menos, al sueño que tiene de Buenos Aires. En ese sentido podríamos decir que habría que tomar la ciudad como una criatura misteriosa, brutal, inabarcable, laberíntica; que aparece en el momento de lo moderno y que concentra, congrega infinidad de cosas, pero que también expresa, en sus latidos, una significación de época. La relación que nosotros tenemos con la ciudad de Buenos Aires es muy peculiar si uno la compara con los habitantes de otras ciudades de América Latina. Es una relación muy íntima, mítica, fantasiosa, podríamos decir hasta perniciosa, es una relación muy fuerte con la ciudad. Como si la ciudad fuese la protagonista de nuestras desilusiones y fracasos, como dice Borges, como si la ciudad hubiese contribuido como un personaje más en la vida de uno, a llevar nuestro destino a suerte y desgracia.

Diríamos que Viena tiene ese algo de abracadabra, de esotérico, de magia y secretos por donde vamos incursionando. Viena del '900 es la ciudad del Imperio de los Habsburgos, familia real que ya tiene para ese entonces ochocientos años de gobernar ininterrumpidamente el imperio. Ochocientos años de comandar algo que para 1600 era casi el dominio de Europa, pero que ya en 1900 es un imperio en agonía, manejado por un viejo emperador de ochenta años que no aparece en ninguna

parte, que nadie lo ve, que había llegado al trono en 1848 y va a morir en 1917, en plena guerra, y que rechaza todo tipo de progreso: el automóvil, el teléfono, el inodoro, absolutamente todo lo rechaza, y en su palacio ni siquiera hay luz eléctrica. El famoso y muchas veces literariamente descripto Francisco José. Sin embargo ese anciano es el punto central para entender la unión de ese Imperio Austrohúngaro que contiene en su interior diecinueve o veinte nacionalidades. Todo lo concentra ese Imperio Austrohúngaro cuya capital es Viena; los checos, los eslovacos, los húngaros, los polacos, todos estos pueblos los que después, concluida la Segunda Guerra Mundial quedarían del otro lado del capitalismo, y que ahora, con la democratización, vuelven a reconstituir sus autonomías. Y que vuelven a ser, de alguna forma, nuevamente protagonistas de la historia. Muchas veces se dice que lo que pasa desde 1990 en adelante no es nada nuevo, sino que es un regreso a algo anterior a 1918, que es el momento en que estamos situados nosotros, en esta capital del imperio, Viena. Una Viena absolutamente en decadencia política pero majestuosa en sus construcciones, esplendorosa en sus monumentos y sus trabajos en piedra arquitectónica. Envidiable Viena que de alguna manera va a generar una contradictoria y dolorosa conciencia en algunos de los intelectuales que vamos a ver, conciencia de lo aparente, de lo banal, de lo ilusorio del tiempo que están viviendo. Acá comienza a agitar Viena esa otra voz a contrapelo de lo que yo decía antes: en Viena no hay utopía, no hay sueño de la revolución. Trotsky se va exiliado a Viena alrededor de 1908, allí vive siete u ocho años, se relaciona con la Socialdemocracia Vienesa, y él cuenta en sus memorias que hasta los Secretarios generales de los partidos comunistas son apocalípticos, decadentes y catastrofistas, y no cteen que la historia tenga mucho más que decir. Hasta la propia gente de los partidos Comunistas, que sería el punto máximo del sueño y la ilusión, no creen demasiado en el futuro del siglo XX. Viena tiene esa atmósfera -yo trabajé un libro sobre Viena- que es muy típica de ciertas circunstancias nuestras, nacionales. Para ese entonces Viene tiene esa idea de "historia que pudo ser y no fue", tiene esa idea de esplendor de una ciudad que en realidad no significa nada, de que en realidad lo que no se resolvió en el pasado es lo que nos espera siempre en el futuro. Tiene la conciencia del sueño liberal que construyó esa ciudad, como también construyó la de Buenos Aires, pero no se dio cuenta de que en realidad se le escapan las masas no hacia un sueño liberal, sino hacia un sueño de otro tipo. Precisamente, los grandes movimientos nacionales que en la Argentina generó el yrigoyenismo o el

peronismo, no repararon ni compartieron, ni defendieron ese sueño con que nuestro liberalismo constituía la ciudad utópica de principios de siglo. Viena tiene también eso de una promesa que no se cumplió, de una historia que no tendrá lugar. Es decir, la conciencia de verdad e ilusión, de lo real y la apariencia, de la palabra y su distancia de las cosas, del abismo entre discurso y acontecimiento histórico. También nosotros, durante muchísimos años, hemos sido educados -desde la primaria- en el gran destino argentino, que hasta 1950, 1955, 1960, éramos casi competencia con los Estados Unidos. Hoy estaríamos en las antípodas. Hoy estaríamos en la ideología que nos dice que realmente no significamos nada y que menos mal que tenemos "relaciones carnales" con el poderoso que nos puede ayudar. Pero durante muchísimos años, el país, desde un sueño perfectamente liberal, compartido en este caso por los sueños nacionales y populares de Yrigoyen y de Perón, se pensó desde el gran destino manifiesto de la Argentina. Un destino que no se pudo dar. Hoy estamos tomando conciencia, somos un poco aquella Viena desconsolada en el alma de sus intelectuales, en el sentido de que no todo lo que dice victoria se va a cumplir, que no todo progreso es progreso; que no todo lenguaje se adecúa a la realidad; que no todo lo que decía democracia fue en nuestra historia democracia; que no todo el decir sobre un avance civilizatorio real fue avance real. Ese desajuste absoluto que hay entre palabra y realidad, entre ideales y vida, entre discurso y experiencia, es lo que vive el vienés de ese entonces, a diferencia de lo que vive en aquella época el intelectual de París o de Londres, que si bien puede rechazar y resistir el sueño burgués moderno, lo hace desde el compartir una misma sintonía entre lenguaje y mundo concretizado. Podría decirse, el pensamiento vienés del '900 le inflige a las grandes metadiscursividades de la modernidad ilustrada, una herida de muerte, de sospecha profunda. Desutopiza el proyecto ilustrado.

La razón proclamaba: las palabras remiten a la verdad. La verdad es la verdad. La ilusión es la ilusión. En Viena aparece, por el contrario, un gran imperio en su agonía, en manos de un viejo emperador que nadie ve pero que dicen que sigue viviendo; diecinueve nacionalidades que lo único que quieren es liberarse de la Viena imperial. Una fastuosidad absolutamente aparencial, ilusoria, y que indudablemente genera un tipo de modernidad crítica, escéptica, pesimista en cuanto a lo que está gestando lo moderno. En Viena aparece entonces esa conciencia de lo ilusorio, del simulacro, de la apariencia entre verdad y palabra, entre enunciación y mundo, la no

correspondencia entre los grandes discursos y la realidad. Surge la conciencia de las retóricas falsas, del oropel de las promesas, la conciencia de que el bello sueño burgués ya ha terminado aunque nadie lo quiera advertir. Conciencia de que la palabra y el lenguaje están infectados de muerte y anuncian lo luctuoso de la hipocresía de la moral burguesa y sus valores.

Aparece este retumbe pesimista sobre el naciente siglo XX, allá por 1900, 1910, en la palabra nada menos que de un periodista, quizás el personaje más clave, espectacular, que tuvo la Viena de ese entonces, Karl Kraus. El vendría a ser, dentro del periodismo, el maestro de toda una generación intelectual y creadora que va a pensar que lo que se anuncia es la catástrofe, no la realización de los sueños de la Modernidad. Kraus está en su pleno apogeo precisamente en esa época. Es un personaje de la vida vienesa y sus bares -Viena es básicamente un lugar que se hizo famoso por los bares, las tertulias y las reuniones intelectuales. En los bares se lee el diario, se conversa; la intelectualidad vive, se junta, se concentra en los bares, en la bohemia, el político, el attista, la prostituta, el plástico, todos se reúnen en los bares como diario espacio cultural. Ahí está Freud, por ejemplo, Kraus, Klee, o Wittgenstein, el segundo gran filósofo de nuestro siglo, en esta atmósfera de final, cuando toda Europa está viviendo la idea del principio de cumplimiento de las utopías. Cuando Europa inaugura el siglo como el siglo de la realización definitiva de lo moderno, Viena se despide desde su particular situación. Por eso aparece significativa la ciudad, el momento y su pensador. Y el maestro de todos ellos es un personaje, un satírico, polemista, Karl Kraus, que va a ser tentado para dirigir el suplemento cultural del principal diario de Viena. El rechaza dicha oferta en carta pública, y saca su diario, un pequeño diario alternativo que se va a llamar *La Antorcha*. Durante treinta años lo saca. Son más de diez mil páginas las que hoy hay publicadas en la edición completa de *La Antorcha*. El lo saca, él lo escribe, él lo edita y él lo vende. Exclusivamente él, sin nadie más. *La Antorcha* va a ser un periódico que va a escandalizar a Viena, que va a hacer zozobrar a la Viena intelectual, política y artística. Que va a paralizar algunos días el mundo intelectual de Viena, que va a conmover en muchas circunstancias a Viena. Karl Kraus había estudiado teatro, era un gran escritor, era un poeta, era un amante de la vieja literatura alemana. Era un hombre de enorme postura ética y moral; era un polemista satírico, de esos que no perdonan, hombre de pelearse a trompadas en la calle, de juicios que le hacen aquéllos que se sientes mortificados. Sus dos grandes ins-

tancias en la vida son dos variables: sacar *La Antorcha* y hacer reuniones en grandes teatros donde él recita teatro leído sobre sus propias obras. Concentra la mayor cantidad de gente que a nivel cultural puede concentrar Viena. Y Kraus va a ser aquél que con mayor énfasis anuncia la impostura de la época, anuncia la hipocresía de la época, la falsedad de la época, anuncia el camino hacia la catástrofe espiritual del hombre moderno. El básicamente va a tener un motivo a partir del cual va a trabajar: lo que va a significar su mayor enemigo, que es la gran prensa. La prensa, los medios de masa. Precisamente él que es periodista. Kraus descubre el secreto de la gestación de una sociedad de masas que se desconoce a sí misma, que entra en absolutas irracionalidades, que es víctima de tremendas manipulaciones de las conciencias, en tremendas instrumentaciones de los sujetos; eso nuevo que él está viviendo en la Modernidad: el gran medio de masas, el diario. Kraus es el que anuncia la catástrofe del espíritu. El va a creer entonces en la imperiosa defensa del lenguaje, en la defensa de la palabra, frente al ácido que significa la gran prensa. El momento culminante para denunciar esto lo va a encontrar en la participación que tiene la prensa austríaca en el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial. El descubre que no son los hechos los que quedan reflejados en la prensa, sino que es la prensa la que produce los hechos. El va a encontrar que toda la propaganda bélica, que todo el camino hacia la guerra, que todo el odio que generan los medios de masas entre países y pueblos hermanos es la pestilencia, la peste que va a corroer al siglo XX. Viena, para él, es un barómetro del fin de la humanidad, porque precisamente en Viena estaba uno de los diarios más respetados de toda Europa en cuanto a la supuesta información que planteaba.

Tenemos al periodista y el feroz descubrimiento de que en el mundo de las masas ya no importa lo real. Similar a nuestro mundo actual de la realidad virtual, quién va a preguntar hoy en día por lo real detrás de la imagen, si con la imagen podemos vivir larga y opacamente sin preguntarnos si detrás de la imagen del árbol sigue habiendo un árbol o no. Kraus aparece en 1900 planteándose estas mismas preguntas, que hoy nos atraviesan y que atraviesan a los mayores y más importantes teóricos en la polémica sobre la índole de la sociedad massmediática que estamos viviendo y el poder de los medios masivos. El va a decir en *La Antorcha*: "El mundo pasa por el tamiz de la palabra para ser mundo", y solamente puede ser mundo si la palabra así lo dice. El mundo para ser mundo necesita ser mediado por la palabra. Y esto no lo dice alegremente. Para

Kraus, el mundo ya es sólo palabra de masas, manipulación masiva de la palabra. Lo está diciendo entonces, en tanto pérdida de toda experiencia genuina. Si no hay mediación masiva, "esa palabra del hedor" según Kraus, ya no se piensa el mundo moderno. Si hoy nos apagan la televisión quedamos a oscuras. Y de lo único que vamos a terminar hablando es de lo que vimos o no vimos en la televisión. El lo dirá en relación a la gran prensa. Hay una especie de homologación, de producción en serie de conciencia -y él lo ve en la guerra-, todo de pronto está a favor de la guerra. Alemania y Austria van a la guerra de 1914 cantando y enamorados de la guerra, porque ahí se purifica el espíritu del hombre y se plantean las venganzas necesarias a los ultrajes recibidos. No van a volver cantando: van a volver escombros de hombres. La bella época europea va cantando a la guerra, pensando a través de esa propaganda insidiosa que la gran prensa en la gran metrópoli le plantea a los hombres. Pensando absurdamente que la guerra y la muerte es un momento excepcional en la vida y la cultura del hombre. Algo de eso ustedes lo vivieron durante la dictadura militar sobre lo que significaba ir a Malvinas. A la que también se fue como cantando. En ese sentido, el caso de Kraus es importante porque desde el periodismo, sin renunciar al periodismo, creyendo profundamente en él, hace la crítica más lapidaria que reconoce el siglo, del periodismo. Llega a decir, por ejemplo: "Necesitamos vivir el sueño de la palabra antigua, que el hombre reencontrará mágicamente después de la expiación". El es judío, después se convierte al catolicismo, después vuelve al judaísmo. Kraus se yergue como juez frente a toda una época en la cual el pensamiento está transido de ideas utópicas, de ideas mesiánicas y negativas. Pueden tanto prometer el cumplimiento del milenio de Cristo como una catástrofe, el Apocalipsis. Son mesiánicas y se interpenetran. El Apocalipsis sería la puerta de entrada al reino de Dios. El Apocalipsis no es el final sino el principio; la aparición del anticristo como condición necesaria para la venida de Cristo. Esto es herencia del judaismo, donde el momento de mayor alarma, de mayor peligro, de mayor amenaza, es el momento en que aparece el Profeta, con lo cual el momento oscuro se convierte en el momento de mayor lucidez del pueblo de Israel. Porque el Profeta es el que va a saber porqué pasan las cosas y hacia dónde tiende el destino. Comiencen a entender las cosas en función de claroscuros, de ambigüedad, nada es blanco, nada es negro. Es decir, donde estamos más seguros, estamos más cerca del peligro; donde estamos más inseguros estamos más cerca de la salvación, como diría un alemán judío, gran pensador, Walter Benjamin, más tarde.

Kraus va a decir, posteriormente a la Primera Guerra Mundial -él muere por 1934, cuando Hitler avanzaba con su proyecto racista- "no importa que Hitler avance; si se salva la lengua nos salvamos". La lengua, en nosotros, hijos de la Modernidad esperpéntica, bélica, irracional, es lo único que no se salvó. La lengua es la posibilidad de hacer referencia a fondos éticos, morales, a verdades, a principios, a posiciones. Kraus va a decir que si se salva la lengua, Hitler no va a triunfar. Kraus se va a equivocar, porque Hitler no triunfó pero la lengua alemana entró en un pozo ciego del cual no se recuperó. Porque la lengua humana está absolutamente comprometida en lo que pensamos, en lo que decimos, en lo que hacemos. La lengua es lo que somos. Hoy, en los medios de masas y lo massmediático, en este mundo que vivimos cotidianamente, la lengua es lo que vemos como infinito ruido que nos aturde. Hoy, la catástrofe de la lengua, es lo que somos. ¿Hoy quién da su palabra como pacto de verdad o cumplimiento? Un dar la palabra y un apretón de manos en la época de nuestros abuelos significaba que todo iba a ser. Hoy estaríamos en las antípodas. La lengua no se salvó. Hoy la lengua es una instrumentación, es un eco, un alboroto, un continuo disolverse de cualquier significado, un sonido que escuchamos las veinticuatro horas del día y no nos significan absolutamente nada.

Karl Kraus, todavía modernamente, utópicamente, pensaba que en la defensa de la lengua, entendiéndola como nuestra identidad, como nuestro ser en lo humano, era posible salvarla -y lo decía como periodista, que necesitaba la palabra, rodeado y saturado de ella-, la palabra en su sustancialidad, la palabra que significa y que realmente remite a cosas ciertas. Eso es lo que Krauss señala: "Hay que volver a las palabras antiguas". Pero no como un gesto de nostalgia sino como un gesto de recuperación de la palabra por encima de la fraseología. El va a decir también: "Temo el abismo que se abre debajo del lugar común, de la información cliché. Yo trabajo sobre los escombros y la ruina del lenguaje". Y efectivamente, su trabajo en *La Antorcha* tiene como único objetivo trabajar sobre la palabra del otro, trabajar sobre la impostura del otro, sobre el no dar cuenta de la palabra del otro, sobre la mentira de la palabra del otro, trabajar sobre la falsa promesa de la palabra del otro. El todavía utopiza: eso puede ser cambiado, y que los medios de masas pueden entrar en una variable diferente a la que él ve que se constituye y que se termina de consumar con el principio de la guerra de 1914. Ya toda la palabra hiede, como va a decir él. Trabajar sobre los escombros y las

ruinas del lenguaje es la única posibilidad de ser optimista. El optimista falso es aquél que piensa que no hay escombros ni ruinas, que el lenguaje anda lo más bien. El que trabaja sobre las ruinas del lenguaje, sobre lo que dejó la historia del hombre en el lenguaje, es el único que todavía conserva un grado posible de optimismo y de recuperación de lo humano en el lenguaje. Entonces, el periodista Kraus que juzga permanentemente a Viena, el "fiscal de Viena" como se lo va a llamar, que satiriza sobre toda Viena -entendiendo la sátira como aquel género que irrealiza lo real y que pone en evidencia la propia impostura del gobernante, del funcionario, del político, de la gente de la iglesia, de la cultura, del arte-, va a decir: "La lengua es vuelta a los orígenes. Cuanto más de cerca observamos una palabra, tanto más atrás se remonta ella". Acá aparece el Kraus poeta. El trabajo que hace el poeta con el lenguaje es un trabajo absolutamente diferente al que hace un ensayista, un científico o un filósofo. Estos últimos toman al lenguaje como instrumento; el poeta toma al lenguaje como punto de llegada: trabaja sobre el lenguaje. El saber, el conocimiento, la memoria, el mundo de valores humanos, se asienta sobre el cuidado del lenguaje, sobre el amor que cobija a la palabra que nombra y hace ser al mundo. Kraus plantea ese trabajo con la lengua. El va a decir: "La lengua va tanteando como el amor en medio de la oscuridad del mundo, tras el rastro de una perdida imagen primitiva". Acá también trabaja la idea de que la lengua es lo único que tenemos, la única sustancia humanizante. No hay realidad, no hay mundo, no hay orden, sino que simplemente debemos cuidar esa lengua que nos hace presente el mundo. Porque es lo único, en definitiva, que existe como razón de que las cosas sean malas o buenas. Es importante que esto lo diga un periodista, un periodista de esa envergadura, cuyo mundo no es precisamente el mundo del periodista de hoy.

Pero lo que está planteando Kraus es que, también desde el periodismo y en función de llegar al lector, se pueden defender aquellas cosas que el propio periodismo no alcanza a defender. Es interesante que este personaje, este gran periodista, poeta, reconocido por todos, esté trabajando desde un periódico que hoy llamaríamos alternativo, contestatario, inconformista. Precisamente lo que ve Kraus en la prensa es la muerte del lenguaje tal cual él lo concibe. Lo que él llama la fraseología. El fin de los valores que esa muerte del lenguaje plantea. Lo inauténtico va a ser para Kraus el periodismo de esa ciudad, el mundo del cliché. El divorcio entre lo real y el lenguaje. El va a decir: "La prensa ha hecho desapa-

recer la palabra del hombre, como si la guerra fuese un horrendo hecho que sólo existe por la información. Cómo decir con palabras que ya no existe la palabra", se pregunta Kraus, y acusa básicamente a la traición de los intelectuales austríacos que estaban contra la guerra, y en el momento que estalla la guerra están a favor de la guerra. La claudicación del Socialismo y del Comunismo, sobre todo del primero, que apoya la guerra y llama a la guerra. Va a hablar entonces del hedor de la gran prensa oportunista que llama a ir a la guerra. Y ahí va a ser duro, inclemente, impiadoso. Va a decir: "La necesidad puede hacer de todo un hombre un periodista, pero no de toda mujer una prostituta", poniendo al periodismo por debajo del rol de la prostituta. "La prensa creó lo bélico, no por haber puesto en movimiento la maquinaria de la muerte sino por haber vaciado nuestro corazón frente a la idea de la muerte. Los pintores de brocha gorda no han corrompido tan a fondo el gusto y los valores como los periodistas a la literatura. Por qué no habrá querido la eternidad abortar este engendro de tiempo. Su lunar de nacimiento es un sello de periódico, su tono es el color de la letra impresa y la tinta lo que discurre por sus venas". A tal punto se hace impiadoso, que comete un acto insólito, increíble, casi único, inaudito en lo que es el periodismo: deja de sacar *La Antorcha*. Sus lectores le piden, en plena guerra, que la vuelva a editar. Y él hace un acto -que se ha discutido muchísimo- que es el silencio: "Cuando los hechos de la realidad superan nuestra imaginación más febril, ya no hay nada que decir". Es decir, cuando en la realidad se está matando gente más allá de lo que yo puedo concebir como algo horroroso, ya la palabra tiene que entrar en silencio. Cuando lo siniestro en la historia supera nuestro propio imaginario de pesadilla, nuestro propio lenguaje concibiendo el horror, lo humano, valores y memoria entra en silencio, en mutismo. Se vuelven ruina humana. La palabra cesa, todo lo que se siga diciendo es impostura, negocio, podredumbre periodística. Un hecho inaudito, porque la maquinaria del periodismo, cuanto más terribles sean las cosas más vende. Acá entre nosotros hay periodismo que está esperando permanentemente la catástrofe para ponerla en tapa, para aumentar las ventas.

Kraus hace un gesto que nadie va a entender, que es entrar en silencio. El va a decir que el que tenga algo que decir dé un paso al frente y calle para siempre. Está en plena guerra, ve pasar los camiones con muertos, ve pasar a los chicos ametrallados, él vaticinó ese horror de la guerra, entonces deja de sacar *La Antorcha* y se llama a silencio. Es un silen-

cio ético, es un silencio moral: la palabra ya no tiene nada que decir. En todo caso si dice, aunque sea críticamente, está haciendo negocio con lo que está ocurriendo. Es inaudito pensar eso, que desde ciertos acontecimientos la prensa no hable: es exactamente al revés de la lógica de mercado. Lo morboso es negocio. Kraus desde el periodismo descoloca a sus lectores, y deja de escribir por dos años. Porque ya no tiene nada que valga la pena decir. En uno de los últimos textos antes de entrar en silencio, va a decir: "Estoy convencido de que los acontecimientos ya ni siquiera acontecen. Son los clichés, la fraseología la que trabaja por su cuenta. El lenguaje ha podrido la cosa, el tiempo tiene hedor de frase periodística". Esto lo está diciendo en 1910; Kraus lo que plantea es una anticipación, una conciencia absoluta. Lo plantea desde esa Viena que a él le permite descubrir en sus personajes, en su ciudad fastuosa, lo ilusorio, la verdad, la mentira, la falta de perspectivas. El va a decir: "No esperen de mí una palabra, tampoco podría decir nada nuevo. En la habitación donde estoy hay un ruido horrendo: carros de guerra, ediciones de la prensa voceada como batalla ganada, quienes nada tienen que decir ahora, porque de hecho tienen la palabra, continúan hablando. Quien tenga algo que decir, que dé un paso adelante y calle para siempre". Esto es en plena guerra. Kraus trabajaba de noche, comenzaba a trabajar desde las doce de la noche hasta las seis, siete de la mañana, dormía de día; entonces era casi como una suerte de euforia nocturna, en la que llegaba a escribir todos sus artículos sin ninguna colaboración.

En esa cita diaria con la noche del mundo, con la noche de una época supuestamente "bella" que agoniza en las trincheras de la muerte, Kraus, maestro ideológico de una generación de intelectuales y artistas vieneses, va a develar el sueño fallido de gran parte de la ilusión moderna que se tejió durante el siglo XIX. Kraus se remonta a la gran literatura, al gran arte genuino, a Shakespeare, a Göethe, al pensamiento fuerte, crítico y negativo de un filósofo como Nietzsche, para acusar las apariencias, las falsas celebraciones y las hipocresías de su tiempo: de ese principio de siglo. Como escritor, como periodista, como actor, va a encontrar en el lenguaje, en la lengua, en nuestra palabra de todos los días, la clave de la bancarrota moderna, de sus ideales. Viena, la ciudad del vals y la fiesta, le servirá de prueba, de probeta experimental. Lo irracional de gran parte del proyecto de la razón ilustrada, lo irracional de gran parte del sueño heroico romántico, huellas que se verifican en las miserias de la prensa masiva y ahogan la conciencia del hombre. Dice Kraus: "Cuan-

do las ideas no son verdaderas, las palabras no son justas. Si las palabras no son justas, las obras del hombre no tienen presencia. Si las obras no tienen presencia, la moral y el arte no van bien. Si la moral y el arte no van bien, la justicia no se aplica adecuadamente. Si esto sucede con la justicia, la Nación no sabe dónde poner sus pies y sus manos, por lo tanto no tolero que vivamos en el desorden de las palabras", y con esto sintetiza lo que es para él la palabra y su desorden, la caída de toda moral, de lo ético, y la justicia, como posibilidades de ser representadas y actuadas en bien del hombre.

EL CONSERVADURISMO REVOLUCIONARIO DE WEIMAR

Teórico Nº 3

◆

Ricardo Forster

Hay épocas que se caracterizan por un sacudimiento general de las conciencias; momentos históricos que destronan los saberes canonizados y que inauguran un tiempo de frenéticas búsquedas. El suelo se mueve bajo los pies de hombres y mujeres vertiginosamente impulsados a nuevas indagaciones y a una profunda y decisiva mutación de aquellas discursividades con las que, hasta el día de ayer, estaban acostumbrados a interpretar la marcha del mundo y de la sociedad. Esos extraños reductos de la historia que conmueven hasta los tuétanos a todos los actores que participaron del drama. Epocas de cambios y desasosiegos, de temores compartidos y de esperanzas apocalípticas. Son tiempos de sentimientos fuertes, de apuestas arriesgadas, de extraordinarias fuerzas destructivas que se ofrecen como paridoras de lo nuevo o que reclaman con violencia inaudita el regreso a un pasado desvanecido y saqueado por desarrollos irreversibles. Tiempos donde las tormentas se desencadenan de golpe tomando a los hombres por sorpresa. Metamorfosis del mundo y de las conciencias que ya son incapaces de seguir viviendo como hasta el día de ayer y que se lanzan a una alucinada carrera para realizar los sueños utópicos que se fueron forjando en los talleres de la historia. En esas épocas, y de la que hoy vamos a hablar es precisamente una de ellas, los

pensadores y artistas significativos *se hacen cargo del riesgo de la crítica de lo establecido*, su reflexión se interna por sendas peligrosas, tocan lo prohibido, *transgreden la ley*, interrogan el fondo de las cosas esgrimiendo como única arma un pensamiento del riesgo que quiebra los límites impuestos por la ideología de época. La imaginación se vuelve febril; la realidad y sus fantasmas son materia de la acción arrasadora de esas consciencias lúcidas y de una poética de la transformación. Lo ordinario, lo repetido, lo cotidiano, dejan su lugar a lo extraordinario; lo *maravilloso* desplaza a la rutina, *y los espíritus fuertes beben la sangre de la vida hasta la última gota*.

Nos internamos, entonces, en una época lejana pero próxima; un tiempo donde se forjaron algunas de las ideas cruciales de un siglo atravesado por el espíritu fáustico de la destrucción y de la creación. Una época de sueños utópicos y de catástrofes inimaginables para la conciencia decimonónica que ni siquiera tuvo oportunidad de sepultar ceremoniosamente su perplejo mundo desestructurado y salvajemente aniquilado en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. La violencia, la maquinización de la muerte, el despliegue de ideologías maniqueas e intolerantes, la masificación y expropiación de las conciencias individuales por lo que Ernst Jünger [uno de esos personajes que convocaremos esta noche] llamó "la época de la movilización total".

> "Arrojémonos en esta época, que posee sus bellezas ocultas y sus poderes característicos y fascinantes como cualquier otra era, y nos volveremos totalmente lo que somos" (E. Jünger).
>
> "Lo único que importa es que *andemos*. Lo que ahora importa es el movimiento. La intensidad y la voluntad de *catástrofe*" (Ludwig Rudimer).

Weimar. Un nombre distante, una geografía y una ciudad que nos convoca para hablar de nosotros mismos; "el huevo de la serpiente", los talleres de Vulcano donde se forjaron las ideas de la destructividad; pero también ese lugar y ese tiempo donde espíritus libres y arriesgados se atrevieron a pensar sin complacencias su época, los secretos oscuros de una sociedad fascinada consigo misma y heredera de las ilusiones ilustradas. Crisis y resurrección de visiones del mundo que se abalanzaron sobre el territorio de la historia para imponer sus condiciones. Pensadores aturdidos por el derrumbe estrepitoso de las antiguas cosmovisones; hom-

bres de acción que descubrieron que "ése" era su tiempo y su oportunidad. Aventuras filosóficas que intentaron quebrar la tradición moderna apelando a lo instintivo, al vitalismo profundo de la conciencia espontánea, que descubrieron la irracionalidad creadora y que se fascinaron con lo primitivo. Filósofos que alimentaron los sueños trasnochados de algunos personajes secundarios, aparentemente inofensivos, que las sorpresas desagradables de la historia acabarían por catapultar al centro de la escena. Tiempo donde algunos pequeños hombres dibujaron con trazo bárbaro el destino de sus sociedades. *Weimar*, ya no es la de Goethe y Carlota, ya no representa esa tradición alemana alimentada por el cruce del clasicismo y del romanticismo; una Alemania soñadora que intenta deslizarse hacia la modernidad sin desprenderse de su pasado, de sus antigüedades que todavía, en manos de poetas y músicos, le dan forma a la cultura de un pueblo. Nuestra *Weimar*, la hija de una guerra devastadora, lucha por ahuyentar los fantasmas de la barbarie, por dejar atrás la experiencia traumática de las trincheras; pero en sus talleres se forjan otras ideas y se construyen otros modos de la política. En palabras de Carl Schmitt: se trata de abandonar la época de las neutralizaciones para regresar al valor fuerte de la voluntad de decisión, al reconocimiento ejemplar de la lógica de "amigo-enemigo" que representa el verdadero fondo de la política y que había sido desplazado por el liberalismo. *Weimar* se convierte en un laboratorio de los nuevos tiempos. Filósofos, artistas, políticos, científicos, oportunistas de distinta calaña, utopistas y revolucionarios, se disputan el estrellato y se entrelazan en feroces discusiones que prometen bombardear las conciencias adormiladas de sus conciudadanos. Todo se discute en la Alemania de entreguerras: la razón, la vida, el estado, la revolución, la violencia, la guerra, el inconsciente, las masas, la técnica, Dostoievski, la voluntad de poder, la raza, la imaginación estética. Hambre de nuevas verdades, desasosiego ante el derrumbe del mundo ilustrado, hecatombe del burgués que ya no sabe quién es [Thomas Mann escribe páginas inolvidables donde se detiene en esa figura prematuramente borrada de la cultura alemana; ese burgués agotado por la historia, quebrado por una sociedad que lo ha pulverizado allí donde acabó imponiendo los valores del mercado y de la industria; tiempo de irreversible decadencia retratado anticipatoriamente en *Los Buddenbrock*]. Thomas Mann sabe que ese pasado utopizado sólo puede regresar como melancolía; que las bucólicas esperanzas de una Alemania recuperada, de una Alemania en armonía con su pasado, son absurdas quimeras que sólo sirven para "embellecer" los discursos políticos en

un tiempo de intemperie en el que los hombres buscan algún refugio en medio de la tormenta.[1] *Weimar* es una tormenta política e intelectual. Un terremoto violentísimo sacude hasta los cimientos a una sociedad que deambula detrás de algo sólido. Del fragor y de la destrucción de las trincheras saldrán algunos hombres dispuestos a ocupar su lugar en la historia. Hombres endurecidos, fanatizados por una experiencia radical que han ido construyendo una moral de la guerra para los tiempos de paz. Hombres que aprendieron a moverse en el interior de la maquinaria y de la organización que, con el desarrollo de la sociedad de masas, va ocupando todos los rincones; hombres prolijos en su decisión de tomar por asalto a una sociedad desequilibrada. Pensadores lúcidos, heladamente lúcidos, que aprendieron de la experiencia del frente y que reconocieron el carácter de los nuevos tiempos.[2] En ese laboratorio que fue *Weimar* se cruzaron lecturas de izquierda y de derecha, utopías socialistas y nacionalismos racistas; anarquismos pastorales y futurismos maquinísticos. Esa época abierta a partir de agosto de 1914, cuando la guerra destruyó los sueños decimonónicos, sueños de un progreso indefinido y de una naturaleza puesta al servicio de los hombres, desafió a la inteligencia filosófica, le exigió nuevas perspectivas para dilucidar el sentido de los acontecimientos civilizatorios. Así Max Weber, un hombre que supo tomarle el

1. Thomas Mann construye su primera novela a partir de una doble perspectiva: por un lado, da cuenta de la historia de su familia, de una familia burguesa de Lübeck, de un patriciado en decadencia que representa las últimas estribaciones de una tradición cultural en vías de extinción; y por otro lado, se deja influir decisivamente por la filosofía pesimista de Schopenhauer y el esteticismo revolucionario de Nietzsche. Será a partir de la combinación de estas dos experiencias formativas que Thomas Mann acabará dándole forma definitiva a su original concepción de la cultura, una concepción que en el fondo nunca lo abandonó. Queremos decir con esto que el autor de *Consideraciones de un apolítico* no es sustancialmente diferente al autor de *Doktor Faustus* y que su interpretación "literaria" del *burgués* está muy lejos de aquella otra lectura que sólo ve en el *burgués* a un mero *homo economicus*. Su interpretación hunde las raíces en la tradición de la cultura burguesa-renacentista, es esa la que atraviesa el clima termidoriano de *Los Buddenbrook* y que también caracteriza el clima de *La montaña mágica* y el *Doktor faustus*; una cultura impregnada de un fuerte esteticismo y de una profunda espiritualidad que muy poco tiene que ver con los valores de la cultura burguesa propiamente capitalista que ha invadido la sociedad moderna. El conservadurismo de Thomas Mann nació de ésa sensibilidad cultural decadentista, de ese aristocratismo del espíritu que se resiste ante los embates de la sociedad de masas y de la crudeza del mercado; un conservadurismo muy alemán y cuyo destino inexorable es la decadencia.

2. No se trata de reivindicar a esos hombres cincelados en la terrible experiencia de la guerra, ni tampoco suponer que esa experiencia confiere atributos de inteligencia y de agudeza, sino de señalar la especificidad de ese tipo de personaje que emergerá de las trincheras, una especificidad que, a algunos (pienso sobre todo en Ernst Jünger) les permitirá elaborar una visión lúcida y despiadada de su época.

pulso al ritmo de su sociedad y que definió algunas pautas esenciales para comprender el desarrollo del siglo XX, escribía un texto que se ha vuelto clásico:

> "Es el destino de nuestra época, caracterizada por la racionalización, por la intelectualización y sobre todo por el desencanto del mundo, en la que ptecisamente los valores supremos y los más sublimes han dejado la vida pública para refugiarse ya sea en el reino extramundano de la vida mística, ya en la fraternidad de relaciones directas y recíprocas entre individuos aislados".

Weber da cuenta en esta breve reseña del carácter original de una época profundamente modelada por la racionalización y el desencanto del mundo; estas dos cuestiones decisivas de la propia modernidad fueron retomadas en las discusiones alemanas de entreguerras, mezcladas con el reciclado pensamiento nietzscheano, un neorromanticismo virulentamente anticapitalista y una apelación cada vez más radical a la "voluntad".[3] Veamos, por ejemplo, cómo Ernst Niekisch, representante de los "nacional-bolcheviques", definió la función de la tecnología en el mundo contemporáneo [recordemos, de paso, que Niekisch representó con particular ejemplaridad el nacionalismo prusiano que intentó una aproximación a la experiencia revolucionaria soviética y que, en los primeros tiempos, fue compañero de ruta del nacionalsocialismo, y particularmente, de las S.A. de Röhm y los hermanos Strasser]. Escuchemos la palabra de un político influido por los debates neorrománticos:

> "La tecnología es la violación de la naturaleza. Hace a un lado a la naturaleza. Equivale a separar astutamente a la naturaleza de

3. En el libro que Michael Löwy le dedica al joven Lukacs podemos descubrir el clima intelectual de la Alemania de Weimar, el papel decisivo de las corrientes neorrománticas en la configuración de una sensibilidad que mezclaba un furioso anticapitalismo con nostálgicas miradas lanzadas hacia un pasado perdido. Básicamente esa generación (que abarcaba a personajes tan disímiles como Gustav Landauer, Thomas Mann, Georg Lukacs, Martin Buber, Ernst Jünger, Oswald Spengler, Max Weber, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Ludwig Klages, Georg Simmel y muchos otros) o ese heterogéneo grupo de hombres que compartían un mismo tiempo histórico aunque no tenían la misma edad confluían en una sensibilidad intelectual de profunda desconfianza respecto a los procesos de modernización y de desarrollo capiralista. Distintas variantes, de izquierda, de centro y de derecha que, sin embargo, contribuyeron a alimentar la inestabilidad cultural y política de Weimar.

la libre disposición de un pedazo de tierra tras otro. Cuando la tecnología triunfa, la naturaleza aparece violada, y desolada. La tecnología asesina la vida al violar, paso a paso, los límites establecidos por la naturaleza. Devora a los hombres y todo lo que sea humano. Se calienta con cuerpos. La sangre es su lubricante enfriador".

En la continuación de este texto, Niekisch describe a la guerra moderna como una verdadera carnicería amparada en el despliegue destructor de la tecnología. Todos los elementos de una crítica romántica, antitecnológica, profundamente dolida por el destino de hombres y naturaleza en la sociedad capitalista y racionalizadora, se manifiestan en un político de la derecha nacionalista alemana que se siente atraído por una experiencia como la rusa que, a sus ojos, representa la fusión del principio jerárquico y la socialización estatal. En Niekisch, como en otros exponentes del conservadurismo revolucionario de entreguerras (pienso en Oswald Spengler y en Ludwig Klages) aparece la contradicción entre un virulento rechazo de la modernidad racionalista y tecnológica con la necesidad de formular políticas de poder en Alemania que no pueden dar la espalda a la planificación y al desarrollo técnico-económico.[4] Según Jefrey Herf el movimiento conservador weimariano produjo la síntesis de tradición romántica y tecnología [especialmente en un hombre como Ernst Jünger]. La derecha revolucionaria intentó cruzar mundos opuestos, pero cuando lo logró se vió devorada por el monstruo del nacionalsocialismo que supo aprovechar para su propia política aquello que se fraguó entre la *inteliguentzia* de entreguerras.

4. El debate sobre la tecnología constituyó un momento central en el conservadurismo weimariano en la medida en que le otorgó, a ese movimiento, sus propias y originales características. De todos modos, es importante aclarar que frente a las revolucionarias innovaciones tecnológicas las actitudes no fueron unánimes: mientras que Ludwig Klages identificaba el "Geist" con la destrucción del espíritu y del mito, Ernst Jünger depositaba en la nueva tecnología una gran confianza hasta el punto de imaginar que el nacimiento de una sociedad más auténtica sólo sería posible a partir de la radicalización de la revolución tecnológica; Thomas Mann, en cambio, representó, particularmente en sus años de juventud, la visión de aquella cultura alemana, heredera de las tradiciones humanístico-renacentistas, que veían en la tecnología un gigantesco peligro y que sentían su triunfo como una amenaza terrible para el mundo de valores que ellos reivindicaban; Oswald Spengler asumió una posición algo más equivoca, en la que la crítica del triunfo de la racionalización técnica venía acompañada por una incomodidad evidente. Los nacionalsocialistas se desentendieron rápidamente de estas contradicciones y de estas incertidumbres para asumir con toda claridad un programa de reunión de lo tecnológico y lo irracional.

Políticas del mal que cuajaron en un discurso y una práctica del horror absoluto; pero seríamos ingenuos si simplemente redujeramos la experiencia compleja y pluriforme del pensamiento conservador revolucionario de Weimar a mero antecedente ideológico del nazismo. En este sentido, el análisis de Herf es simplista e intenta diferenciar tajantemente la modernidad ilustrada, racionalista y liberal de ese modernismo reaccionario que prohijó a las huestes de Hitler. A nosotros nos interesa ir más allá, sin que eso implique descuidar las influencias y la ascendencia que pensadores como Ernst Jünger, Oswald Spengler, Ludwig Klages, Cari Schmitt, Martin Heidegger, Hans Freyer, y otros, ejercieron sobre el clima intelectual e ideológico de la Alemania de entreguerras. Pero no nos basta con reducir ese fenómeno cultural, filosófico y político a mero apéndice de las fuerzas destructoras del nacionalsocialismo; por el contrario, y siguiendo en esto el análisis que Theodor Adorno realizó sobre el pensamiento de Spengler, nos importa indagar sus riquezas interpretativas, sus deudas con la tradición moderna, sus anticipaciones y la profundidad de sus reflexiones sobre la sociedad de masas. La operación ideológica de Herf es clara: busca deslindar responsabilidades afirmando la especificidad del caso alemán, su disposición histórica y cultural para quebrar el legado democrático-ilustrado, tachando, de este modo, la complejidad de una tradición que involucra a Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Weber, Simmel, Stefan George, Thomas Mann y hasta al propio Sigmund Freud.

Hablamos de un tiempo de crisis, de profunda redefinición de los valores heredados de la tradición moderna, de nuevas perspectivas en casi todos los campos del saber y del arte; una época volcánica y revolucionaria que movilizó a los mejores espíritus detrás de aventuras signadas por lo trágico y la catástrofe [también pensamos en Walter Benjamin y en las expresiones de las vanguadias estéticas que se internaron por territorios donde el riesgo se constituyó en un elemento central].[5] Es fácil interpelar a un tiempo de convulsiones extremas, de perplejidades y de

5. Riesgo en el sentido de internarse en la vastedad oceánica de las fuerzas irracionales, de indagar en aquellas zonas oscuras del hombre y de la sociedad que los diversos racionalismos habían eludido sistemáticamente. En Benjamin, como en muchos de los miembros del Dadá o del Surrealismo, se trataba también de interrogar a pensadores y artistas que habían penetrado en los recintos prohibidos o que habían leido la experiencia de la modernidad desde una perspectiva antipositivista, y en algunos casos, hasta reaccionaria (la figura de Carl Schmitt es emblemática a la hora de estudiar las influencias intelectuales que alimentaron la reflexión benjaminiana).

posturas radicalizadas desde la calma académica y desde el refugio de la buena conciencia liberal-democrática. Pero esa perspectiva de análisis se emparenta, casi como una fotocopia, con la versión oficial del poder; una versión que busca salvar sus propias responsabilidades en la gestación de la barbarie del siglo XX, que simplemente construye una historia maniquea donde a una tradición democrática y racionalista se le opuso un discurso y una práctica del mal absoluto. Dios frente al Demonio. Un Dios secular que combate a muerte con un nuevo paganismo diabólico. De este modo, algunas de las intuiciones más profundas de esta tradición mal estudiada se convirtieron en meros antecedentes de la barbarie nazi; con lo que un pensamiento crítico, sin deudas a pagar con el poder y el sistema, perdió la oportunidad de confrontar con ideas originales y anticipatorias del despliegue de fuerzas político-sociales que arrasarían al propio siglo XX. Pocas excepciones (la de Walter Benjamin, quizás la del primer Marcuse y la de Adorno) intentaron quebrar este muro de prejuicios, esta incapacidad para "apropiarse" de una tradición intelectual que, más allá de su identidad ideológica, supo penetrar crítica y anticipatoriamente en las napas más profundas de una época signada por la catástrofe.

Una rebelión contra la tradición positivista y la visión liberal del mundo y de la sociedad; un rechazo radical del racionalismo ilustrado y de la ideología decimonónica del progreso; pero también un desagrado visceral en relación al modelo burgués de vida que suponía, en muchos de estos intelectuales una búsqueda de lo "heroico" y del riesgo como mecanismos para desencajar el aburrimiento de una existencia sin horizontes. La "belle époque" se ofrecía como un mundo en estado de somnolencia; los jóvenes soñaban con otras experiencias, imaginaban una vida atravesada por el peligro y por lo nuevo (en este sentido se mostraban herederos de Baudelaire y Rimbaud, de su necesidad de abandonar Europa rumbo a comarcas salvajes):

> "Pero los verdaderos viajeros son aquéllos que se van
> por irse; seres de corazón ligero, parecidos a los globos,
> y que jamás se apartan de su propia fatalidad,
> y sin saber por qué, siempre dicen: ¡adelante!"
>
> Baudelaire, *El viaje*

Muchos sintieron este "llamado" baudelariano, esta sed de novedades, esta vertiginosa sensación de que la vida estaba en otra parte, lejos de una Europa cansada y envuelta por el tedio. Ernst Jünger, siendo muy

joven, se enlistó en la Legión Extranjera tratando de encontrar un sentido a la vida, algo lo suficientemente intenso como para conmover la rutina burguesa, una rutina que amenazaba con extenderse a todo y a todos; por eso escribe:

> "Cuando pienso en qué ambiente podría encontrarme ahora, subyugado a una profesión y rodeado de arribistas, en un cuerpo de oficiales en tiempos de paz o en una asociación estudiantil, o en un café cargado de humo entre literatos, creo que antes de medio año lo habría arrojado todo por la borda y me habría marchado al Congo o a Brasil o algún otro lugar donde no hubiesen destruido la naturaleza. La guerra que tantas cosas se lleva, nos da también muchas cosas. Nos instruye en la camaradería y pone en su sitio unos valores semiolvidados".

Y en los tempranos y anunciadores escritos de Arthur Rimbaud encontraron esa poética certeza de una civilización agotada, carente de virilidad que reclamaba, en el mejor de los casos, ser abandonada:

> "¿Qué era yo en el siglo pasado? Solo me encuentro ahora. Basta de vagabundos, basta de guerras inciertas. La raza inferior lo ha cubierto todo el pueblo, como dicen, la razón; la nación y la ciencia.
> ¡Oh, la ciencia! Todo se ha recuperado. Para el cuerpo y para el alma -el viático- están la medicina y la filosofía, los remedios de las buenas mujeres y las canciones populares arregladas [...] ¡La ciencia, la nueva nobleza! ¡El progreso! ¡El mundo que adelanta! ¿Y por qué no ha de girar?
>
> [...] Heme aquí en la playa armoricana. Las ciudades se iluminan por las noches. Terminó mi jornada; abandono Europa. El aire marino quemará mis pulmones; los climas perdidos me curtirán. Nadar, machacar la hierba, cazar, fumar sobre todo, beber licores fuertes como de metal hirviente -como hacían esos queridos antepasados alrededor del fuego.
> [...] Lo más astuto es abandonar este continente, donde ronda la locura para proveer de rehenes a estos miserables. Entro en el verdadero reino de los hijos de Cam [...] *Basta de palabras* [...] ¡Farsa continua! Mi inocencia me haría llorar. La vida es la farsa que todos representamos" (Arthur Rimbaud, *Mala sangre*).

Lo "nuevo" significaba romper de cuajo con la tradición de los padres, rebelarse contra su mundo de valores y lanzar la mirada hacia los confines de la civilización para encontrarse con todo aquello que había sido obturado: lo irracional, lo mítico, la autenticidad, lo primitivo. Ernst Jünger, comenta Armin Mohler, "describía su 'nacionalismo revolucionario' como 'una nueva relación con lo elemental y con la tierra, engendrada de nuevo por el fuego del bombardeo y enriquecida por ríos de sangre'". Es claro, y no es necesaria una ardua investigación, para relacionar todos estos elementos con el discurso de las derechas más rabiosas y extremistas de nuestro siglo; pero creemos que quedarse en esta certeza supone obviar que no sólo los intelectuales de la derecha se sintieron atraídos por "el fondo oscuro de la vida", y por esa presencia casi enigmática de la tierra y de la sangre como oposición absoluta al mundo decimonónico, burgués e ilustrado. Desde los escritos de juventud del propio Marx, pasando por las utopías de Eourier, el concepto de voluntad en Nietzsche, ciertas tradiciones anarquistas (pienso sobre todo en la línea tolstoiana, aunque también en la más beligerante de los bakuninistas), Gustav Landauer y su comunitarismo libertario, Martin Buber y su misticismo judío, hasta llegar a Benjamin, podemos encontrar una fuerte incidencia de la tradición romántica en pensadores de izquierda; una tradición que puede ser rastreada particularmente en los primeros escritos de Georgy Lukács y en el comunismo apocalíptico de Ernst Bloch.[6] La izquierda también se sintió tocada por esos elementos antiilustrados, y por ese rechazo común al modelo decimonónico de sociedad. Pero mientras que los pensadores de izquierda, salvo raras excepciones, se replegaron hacia posiciones más ortodoxas, los provenientes de la derecha acentuaron sus críticas a la sociedad capitalista. Se trata, entonces, de una sensibilidad compartida, de un clima de época que movilizó las conciencias contra un enemigo común. El propio Thomas

6. En una época como la nuestra donde los intelectuales "progresistas" abominan de toda forma de romanticismo, por considerarlo reaccionario y fuera de toda actualidad, es siempre oportuno recordar esas antiguas filiaciones que marcaron hondamente a algunos de los pensadores más significativos del siglo XX. Al quebrarse el sentido de "lo trágico" -tan presente en Lukács o en Benjamin- y al triunfar el optimismo socialdemocrático, esa suerte de acatamiento a las reglas del sistema, nuestros intelectuales "progresistas" declaran su horror ante el pesimismo oscurantista de aquellas tradiciones neorrománticas, ellos prefieren las comodidades y la mansedumbre del liberalismo contemporáneo, y por sobre todas las cosas, la tranquilidad que siempre rodea a los actos de las "buenas conciencias". Estar a favor de los vientos de época es su consigna preferida.

Mann, a la hora de tener que definir los componentes ideológico-espirituales de la generación de intelectuales de entreguerras, apeló a la siguiente descripción:

> "Síntesis... de ilustración y fe, de libertad y obligación, de espíritu y cuerpo, dios y mundo, de sensualidad y atención crítica... de conservadurismo y revolución".

Esta extraña alquimia es la que rompe las interpretaciones dogmáticas, la que, por otra parte, le confiere su original riqueza conceptual a las reflexiones de personajes a veces tan opuestos como el Thomas Mann de *Confesiones de un apolítico*, Oswald Spengler, el primer Ernst Jünger -el de *Tempestades de* acero *y El trabajador*-, el misticismo de Klages, y para simplemente concluir la lista aquí, los miembros del círculo poético-cósmico de Stefan George. La combinación de elementos es la que opera en esta generación. Una combinación que no implica un rechazo en bloque de la modernidad, sino que nos ofrece el panorama de cruces llamativos: un arcaismo mitologizante con la apelación a un orden político deudor de tradiciones modernas; un irracionalismo de base fusionado con una enorme fascinación por el despliegue tecnológico; un rechazo radical del "filisteísmo capitalista" con una nostalgia por el "buen burgués" desaparecido. Para Spengler su crítica de la ilustración democrática no significaba un paso hacia el *völkish*, el desapego espiritualista de la técnica, sino la necesidad de encontrar los puntos de sutura entre la tradición "alemana" de la tierra y la sangre con las innovaciones tecnológicas.

> "Su originalidad -escribe J.Herf refiriéndose a Spengler- residía en la combinación de un panorama del pasado con una visión del mito y el símbolo que sugería la posibilidad de una nueva época de política estetizada asomando en el futuro. Además, la visión de los modernos avances técnicos a través de los prismas de tal simbolismo transformaba los hechos profanos de la vida diaria en lo sagrado y trascendental."

Siguiendo el hilo de esta "estetización" de la política que ya aparece en Spengler, arribamos al fascismo; pero si somos consecuentes y no nos detenemos en una etapa intermedia, en una estación del recorrido de la modernidad occidental, podremos ver que esa estetización que tanto preocupa a J. Herf alcanza con especial intensidad a nuestra actual sociedad democrática. Esto nos hace pensar que en las anticipaciones del au-

tor de *La decadencia de Occidente*, o en el Thomas Mann de *Consideraciones de un apolítico*, lo que emerge es una aguda percepción del porvenir que, en un escritor de vanguardia como Jünger, implica también una sutil ironía respecto a la sociedad de masas que Herf no alcanza a comprender.[7]

Es fundamental mostrar, como lo hace con sorprendente anticipación Spengler, que en la propia modernidad, en el despliegue del lenguaje periodístico unido al proceso de masificación social y a la racionalización burocrática, ya comienzan a emerger los elementos de una profunda crisis de esa misma modernidad que parecía atrincherarse en la tradición democrático-liberal. Escuchemos la voz "profética" de Oswald Spengler:

> "La democracia ha sustituido totalmente, en la vida espiritual de las masas populares, el libro por el periódico. El mundo de los libros, con su riqueza de puntos de vista -riqueza que obligaba al pensamiento a elegir y criticar- no es ya propiedad real más que de reducidos círculos. El pueblo lee un periódico, *su* periódico, que penetra diariamente en millones de ejemplares en todas las casas, ata [...] todos los espíritus a su poder, hace olvidar los libros que aún aparezcan en el horizonte del individuo y obstaculiza en todo caso la acción de esos libros mediante una crítica que ha hecho ya sus efectos cuando empieza la lectura de los mismos [...]. La democracia tardía significa una radical determinación de los pueblos por los poderes a los que obedece la palabra impresa".

Se puede acusar a esta crítica de elitista, de antidemocrática, pero lo que no puede hacerse es borrar la agudeza de la percepción, la penetración reflexiva en el tejido de la cultura massmediática mucho antes de que esa cultura alcanzase su verdadero esplendor. Este perfil de la crítica conservadora, representada en este caso por Spengler, es lo que nos interesa remarcar y estudiar; seguirle la pista a un pensamiento capaz de internarse en los

7. Ernst Jünger anticipó el proceso cultural de la sociedad massmediática, no en el sentido de haber captado con precisión la emergencia histórica de esa sociedad, sino porque comprendió que el "apego" progresista a la tecnología, la ilusión decimonónica que invadió a la socialdemocracia, acabaría llevando agua al molino de una organización burocrático-totalitaria (en sus *Tesis* ... Walter Benjamin también señaló la responsabilidad de la socialdemocracia alemana, a través de su fascinación por la técnica, que contribuyó decididamente al desarrollo de las políticas nacionalsocialistas).

claroscuros de la cultura moderna. Sigamos, entonces, con el discurso spengleriano y veamos cómo describe el proceso de racionalización y secularización del mundo operado por la modernidad capitalista:

"Todo lo orgánico sucumbe a la creciente organización. *Un mundo artificial* atraviesa y envenena el mundo natural. La civilización se ha convertido ella misma en una máquina que todo lo hace o quiere hacerlo maquinísticamente. Hoy se piensa en caballos de vapor. Ya no se ven y contemplan las cascadas sin convertirlas mentalmente en energía eléctrica. No se ve un prado lleno de rebaños sin pensar en el aprovechamiento de su carne. No se tropieza con un bello oficio antiguo, de una población todavía alimentada por la savia primordial, sin sentir el deseo de sustituirlo por una técnica moderna. Con sentido o sin él, el pensamiento técnico quiere realización [...] Hemos nacido en este tiempo y debemos recorrer violentamente el camino hasta el final. No hay otro. Es nuestro deber permanecer sin esperanza, sin salvación en el puesto ya perdido. Permanecer como aquel soldado romano cuyo esqueleto se ha encontrado delante de una puerta en Pompeya, y que murió porque al estallar la erupción del Vesubio olvidáronse de licenciarlo. Eso es grandeza; eso es tener raza. Ese honroso final es lo único que no se le puede quitar al hombre".

En muchos aspectos éste es un texto excepcional, mezcla de un recusamiento neorromántico de la racionalización técnica del mundo y de la vida, con una inquietante actitud pesimista [Kafka y Benjamin, con algunas diferencias que no es éste el lugar para despejar, compartieron esta desesperanza spengleriana y esta actitud de dignidad frente a la catástrofe como el único gesto verdaderamente humano allí donde todo ya está perdido]. No cabe duda que la ideología nacionalsocialista no podía aceptar esta sensibilidad schopenhaueriana, este pesimismo civilizatorio fundado en una honda percepción de lo trágico de la condición del hombre moderno, o del hombre *fáustico* como lo denomina Spengler:

"La cultura fáustica europea occidental acaso no sea la última, pero es, sin duda alguna, la más poderosa, la más apasionada, la más trágica de todas, por su contradicción interior entre una espiritualización, que lo comprende todo, y una profunda disensión del alma".

Para el autor de *La decadencia de Occidente* "toda gran cultura es una tragedia", pero hay algo de extraordinario y de inigualable en "el delirio y la caída del hombre fáustico", una caída que ni Esquilo ni Shakespeare "han contemplado jamás". Spengler ve cómo el "señor del mundo", que ha sometido a la naturaleza, es ahora dominado y desestructurado por la máquina. "La máquina le constriñe, nos constriñe a todos sin excepción, sepámoslo y querámoslo o no, en la dirección de su trayectoria" [leyendo este fragmento no es posible dejar de pensar en Heidegger y su "esencia de la técnica"]. El hombre moderno, dominador del mundo, héroe fáustico, se precipita en el abismo de su propia creación. Simplemente Oswald Spengler delinea un destino de lo humano en el horizonte histórico del tiempo dominado por la técnica y la máquina. Un tiempo de vertiginosa decadencia que, sin embargo, ya estaba señalada en el origen histórico de la modernidad.

> "En nuestra época técnica, escribió Jünger, 'el individuo parece cada vez más dependiente, carente de libertad y víctima del peligro', separado de los lazos antiguos y quizás afrontando la extinción. 'El proceso de la disolución de la forma a favor del movimiento' anula la personalidad individual en la masa urbana. Al mismo tiempo, sin embargo, el proceso 'posee la velocidad de la corriente eléctrica' y destruye las capacidades de los individuos para sostener su identidad. Entre más técnico se vuelve el mundo, más se sujetan las tareas al movimiento de las máquinas, más se reprime al individuo [...] Todo avance de la razón y el progreso trae consigo un 'nuevo ataque a la libertad' [...] Y las máquinas no se dirigen sólo contra la naturaleza sino también contra nosotros."

Como antes Spengler, es ahora Jünger el que penetra en la complejidad de la sociedad moderna, y no simplemente como señala Jeffrey Herf para desarrollar una filosofía capaz de reunir al romanticismo con la nueva tecnología, sino para dar cuenta también de un mundo desestructurado, de un individuo rapiñado en su espíritu por lo que el autor de *El Trabajador* denomina el "proceso de disolución de la forma en movimiento". Por supuesto que en Jünger vemos desplegarse una estetización extrema de la destrucción; basta leer *Tempestades de acero* para descubrir cómo el lenguaje poético puede sobrevolar sin ninguna pasión moral el campo de guerra donde triunfa la desolación y la muerte. Ernst Jünger sabe que

los tiempos venideros, los tiempos inaugurados en las alucinantes trincheras de la Primer Guerra Mundial, se caracterizarán por esa truculenta amoralidad de la forma capaz de atravesar con furia destructiva las antiguas barreras morales. Los hombres actuales, escribe el insospechado Martin Buber en los primeros años de la guerra:

> "descartan lo conocido, lo seguro, lo condicionado, para arrojarse al abismo de lo no condicionado, y el hecho en sí es la revelación de lo no condicionado en una época que parece haber sido abandonada por ello. Por ello debemos sentir júbilo ante el terror y los amargos sufrimientos de estos días. Es una gracia aterradora; es la gracia de un nuevo nacimiento. Quien condena la guerra no puede ser sordo al tronar de la *Kinesis*. Nuestra causa es que se trascienda a sí misma para convertirse en el poder de las nuevas eras: la realización".

Un futuro pacifista, un pensador sensible y profundamente tocado por la espiritualidad religiosa, un exponente de la tradición libertaria, se dejó *fascinar por la guerra, él también sintió el impacto estético de la conflagración*; sus palabras, tremendas, son testimonio de una sensibilidad generacional, de una misma percepción de una época grávida que la más radical violencia estaba forzando al nacimiento de lo nuevo. La escritura de Buber descubre el fondo estético de la guerra, leamos, a la distancia, sus palabras anunciadoras de la catástrofe y del renacimiento:

> "Desde mi ventana sobre el silencio primigenio de la playa, escuchaba el tronar que venía desde una distancia incierta. No sabía 'qué' era -acaso una batalla entre buques ingleses y alemanes- pero sí que había destrucción, amplia destrucción por todas partes y... purificación del espíritu. Arrancado de mis límites, arrastrado al centro del conflicto, por un momento viví destrozado y liberado".

Jünger no lo hubiera dicho de otro modo, aunque a diferencia de Buber rechazaría la mera actitud contemplativa para sumergirse en el lodo de la batalla. Mientras que uno, influido por el pacifismo de Gustav Landauer, abandonaría su inicial beligerismo, su confianza en una regeneración de la humanidad a través de la guerra y la destrucción, el otro, envuelto en la tragedia de las trincheras, cincelado su cuerpo y su espíritu por el dolor y la muerte de los camaradas, terminaría mitificando esa ética nacida en-

tre los fragores del combate, ese arrojarse al centro de la tormenta. Pero ambos compartieron esa tremenda experiencia de "lo bello", percibieron lo nuevo de una época surcada de lado a lado por una estética de la destrucción, y eligiendo diferentes caminos y actitudes, intentaron pensar su época y sus desafíos que, de eso estamos seguros, siguen siendo en gran parte los nuestros.[8]

> "Los anuncios de neón, un moderno bar, un film estadounidense, son 'manifestaciones' de una poderosa rebelión diabólica, cuyo espectáculo impregna al individuo de lujuria rabiosa y de una ansiedad aplastante". Ernst Jünger capta con intensidad estética la impregnación del mal en la sociedad tecnologizada, en la nueva vida urbana y en el advenimiento de la industria cultural. Ni Benjamín ni Adorno rechazarían esta descripción jüngeriana de la sociedad contemporánea. En 1931 publicó un ensayo sobre el peligro, *Über die Gefahr*, cuyo tema, escribe Herf, era la "penetración creciente de lo peligroso" en la vida cotidiana, una tendencia que percibía como uno de los aspectos específicamente modernos de la sociedad alemana. "Ya no había necesidad de ir a la guerra para aterrorizarse. El peligro era un alivio, una antípoda de la seguridad, el aburrimiento y la razón [...] Un 'nuevo y diferente retorno a la naturaleza', donde los hombres se vuelven 'a la vez más civilizados y más bárbaros', pone a los individuos de las sociedades industriales en contacto con 'lo elemental de nuevo'."[9]

8. Es clave para entender este proceso de *estetización* de la guerra el libro de Ernst Jünger, *Tempestades de acero*, porque allí, quizá por primera vez, la guerra es narrada como una suerte de *obra de arte*, en la que el horror, el sufrimiento y la violencia tecnológica encuentran, en la escritura jüngeriana, un modo *bello* de presentación. Jünger comprende que nos enfrentamos a una nueva época caracterizada no sólo por la irrupción masiva de la tecnología en la cotidianidad social sino también por el lugar prominente de la forma por sobre el contenido, es decir, el triunfo de la *estética* como lenguaje de la realidad, allí precisamente, donde esa realidad se hace más inhabitable y tenebrosa. La belleza estilística de *Tempestades de acero* ahorra casi todo comentario al respecto, en esas páginas terribles podemos percibir cómo se irá desplegando el nuevo lenguaje contemporáneo (Kafka, con su escritura económica y lacónica, tratará de diferenciarse de este esteticismo que irá invadiendo casi todas las expresiones sociales y culturales hasta alcanzar, en nuestra época, la radical hegemonía de los medios masivos de comunicación).

9. Más allá del tremendo impacto de la guerra, Jünger vislumbra el carácter de la futura sociedad tardomoderna, da cuenta de la impregnación de la violencia en la ciudad burguesa y anuncia su tribalización. Ya no hace falta la guerra para canalizar la barbarie social, la destrucción se fusiona con una nueva forma del "heroísmo" de lo cotidiano (los análisis de *Dialéctica de la Ilustración* serán indirectamente deudores de esta visión jüngeriana).

Jünger describe su tiempo a partir de una estética del peligro y de la disolución de las formas tradicionales. Para él la sociedad de masas, la sociedad de la organización, necesita producir rupturas violentas en el interior de un mecanismo de repetición asfixiante. El triunfo de la razón y de la técnica lejos de pacificar al hombre lo arroja a una inédita experiencia donde la destrucción, el riesgo y el peligro también alcanzan a lo cotidiano. Para Jünger gracias a esa emergencia del peligro en lo repetido es que todavía podemos aspirar a una vida desalienada y aventurera. La razón somete al individuo, el riesgo lo libera.

El propio Walter Benjamin sufrió una tremenda impresión por el poder destructivo de la tecnología durante la guerra de trincheras, pero también se afirmó en la convicción de un "regeneramiento" nacido de esa terrible experiencia que ponía a la humanidad en contacto directo con las fuerzas de la naturaleza. Por eso escribió que "es un abismo insondable que un día descargará sus poderosas fuerzas dando paso a una renovada grandeza humana". "El uso de la imagen del cráter -escribe G. Carr- y la interpretación cósmica de la guena constituyen puntos de contacto entre Benjamin y Ernst Jünger [...] En *Blätter und Steine*, por ejemplo, sostiene que 'en las profundidades del cráter la guerra posee una significación que no puede sondar cálculo racional alguno. Los voluntarios de su gozoso entusiasmo así lo sentían'. Una descripción de los horrores desatados por un obús da una infernal visión del cráter utilizando imágenes de Dante, Brueghel y Bosch. En esa descripción, que aparece en el ensayo *Feuer und Blut* de 1929, el cráter emite una 'luz mágica', los heridos del fondo parecen presos de una 'fuerza demoníaca' y el espectador no puede apartar sus ojos de la terrible visión; queda aterrado y fascinado a la vez por la fuerza de la explosión. Para Jünger, al igual que para Benjamin, el cráter marca la llegada de una nueva era de la tecnología, en la que la humanidad tiene a su disposición una ilimitada capacidad de cambiar no sólo el mundo sino también la naturaleza de la humanidad misma. En el lugar del viejo orden con sus ideas de reforma gradual, ahora había, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, un mundo apasionante y alarmantemente inestable en el que siempre existía la posibilidad de un cambio súbito y radical. En su largo ensayo de 1932 *Der Arbeiter*, Jünger señala que ahora 'la catástrofe se representa como un *a priori* de un cambio en el sentido que lo pensamos'". Jünger construye estéticamente su vida, del mismo modo que sólo a través de una estética del lenguaje puede aproximarse al horror de la guerra que

acaba ofreciéndole un modelo mítico, suerte de utopía retrospectiva que le permite mirar de otro modo la realidad de su tiempo. Pocos como Jünger han logrado expresar con tanta intensidad esa imagen destructiva, demoníaca y creadora de la guerra en la sociedad contemporánea. Su original idea de la "movilización total" es deudora de esa metaforización de la guerra como eje vertebrador de la vida moderna. Jünger comprende que la Primera Guerra Mundial significó un paso irreversible del que no se puede volver y al que hay que profundizar.

> "Podríamos extendernos más, pero basta considerar la suerte reservada a nuestra vida cotidiana, la disciplina férrea a la que está sometida, esos distritos urbanos ahogados bajo el humo, la física y la metafísica de su comercio, los motores, los aviones, las metrópolis en las que se amontonan millones de seres; se adivinará entonces, con un sentimiento de escalofrío mezclado de envidia, que no hay allí ya ningún átomo ajeno al trabajo y que nosotros mismos estamos, al nivel más profundo, abocados a ese proceso frenético. La movilización total se realizará a sí misma, porque es, en tiempos de paz como de guerra, la expresión de una exigencia secreta y forzosa a la que nos somete esta era de masas y máquinas. Cada existencia individual se convierte en una existencia de *trabajador*, sin que pueda existir el menor equívoco por mucho tiempo; a la guerra de los caballeros, a la de los soberanos, le sucede *la guerra de los trabajadores* y el primer gran enfrentamiento del siglo XX nos ha dado ya un esbozo de lo que será su estructura racional y su carácter escalofriante."

La elocuencia del fragmento citado nos ahorra comentarios; simplemente cabe decir que Jünger describe con "demoníaca" certeza el carácter de nuestra época. El estallido de la Segunda Guerra Mundial con su implementación sistemática de una maquinaria de aniquilamiento masivo, de industrialización de la muerte, vino sólo a corroborar lo que un pensador de la derecha, como lo fue Jünger en los años veinte y treinta, había sabido analizar con una hondura que muy pocos representantes de la intelectualidad de izquierda habían poseído. "Los hombres -escribió premonitoriamente Jünger-, se vuelven a la vez más civilizados y más bárbaros". Esta sentencia resuena detrás de aquélla otra de Benjamín: "Todo acto de cultura es también un documento de la barbarie", por detrás del triunfo de la civilización moderno-occidental y del despliegue

de la "economía-mundo" tanto Jünger como Benjamin descubren el rostro del mal. Aclaremos. En Jünger se trata, más bien, de lo "demoníaco", de ese rasgo fáustico de la cultura moderna, de ese pacto a través del cual el hombre libera fuerzas de una inaudita capacidad de destrucción que, paradójicamente, son puestas al servicio de la transformación productiva del mundo, de la sociedad y de los propios hombres; Benjamin reflexiona en un sentido más teológico, su preocupación trasciende a la modernidad para abarcar el problema más grave del mal como potencia demiúrgica, como parte inherente a la propia creación divina. Así como para Spengler lo fáustico era lo que caracterizaba a nuestra época, para Jünger será lo demoníaco y para Benjamin la barbarie. Pero para los tres, lo fáustico, lo demoníaco y la barbarie constituyen, junto al despliegue de la razón, de la ciencia, de la democracia y de la técnica, la alquimia de la modernidad. La grandeza de sus pensamientos radica en no haber ocultado este rostro de Jano de una civilización acostumbrada a la autocomplacencia. Hanna Arendt, al enfrentarse muchos años después con la terrible realidad del nazismo y de los campos de concentración, construyó esa categoría tan criticada de la "banalidad del mal"; una categoría que encuentra en las reflexiones de algunos alemanes de entreguerras su momento fundacional. El mal se escribe con minúsculas cuando la racionalización y la maquinización de la sociedad y de los hombres se ha consumado, cuando lo ordinario, aquello que se repite todos los días, se convierte en el ámbito natural del mal. Jünger alcanzó a verlo con extraordinaria claridad, aunque su preocupación no iba en la dirección de Hanna Arendt, para quien la banalización del mal significaba la reproducción histórica del exterminio masivo y de las ideologías totalitarias, verdaderas depositarías del horror contemporáneo. Para Jünger, en cambio, la modernidad, su sed de transformación, su espíritu fáustico, era el mal; y allí no había condena moral sino simple constatación de una realidad histórica que atravesaba irreversiblemente al siglo XX pero que ya podía ser localizada en el mismo despliegue de la modernidad. En Jünger, como en Spengler y en Carl Schmitt, no se planteaba una separación entre un mal contemporáneo nacido exclusivamente de la sociedad de masas y de las ideologías totalitarias, sino que su presencia histórica nacía del ser mismo de la época del desencantamiento del mundo. Es para nosotros ésta una reflexión fundamental porque nos permite pensar nuestra propia época más allá de las interpretaciones maniqueas o de las rápidas exculpaciones.

Para cerrar esta clase me gustaría hacer referencia a un prólogo que José Aricó escribió con motivo de la edición del libro de Cari Schmitt *El concepto de lo político* en la editorial Folios al comienzo de la década del '80; en ese prólogo Aricó tuvo que justificar ese acto aparentemente contradictorio de publicar un libro de un pensador de derecha, de una derecha extrema y urticante, en una editorial "progresista". Leamos sus comentarios: "El trabajo editorial [...] es, para nosotros, ante todo y por sobre todo empresa de cultura o, para decirlo con mayor precisión, de cultura 'crítica'. El adjetivo enfatiza la necesidad que acucia al pensamiento transformador de instalarse siempre en el punto metódico de la 'deconstrucción', en ese contradictorio terreno donde el carácter destructivo de un pensamiento que no se cierra sobre sí mismo es capaz de transformarse en constructor de nuevas maneras de abordar realidades cargadas de tensiones y provocar a la vez tensiones productivas de un sentido nuevo. Sólo una actividad semejante nos permite admitir la riqueza inaudita de lo real y medirnos con el espesor resistente de la experiencia, sin perder ese obstinado rigor con que pretendemos -o deberíamos pretender- construir sentidos en un mundo sin ilusiones. Sólo así la interpretación puede abrirse a la historia y configurarse como saber crítico, cultura de la crisis o, en fin, cultura 'crítica". La "justificación", en el más genuino de los sentidos, que esgrime Aricó como posicionamiento crítico ante el audaz gesto de editar una obra de Cari Schmitt refleja no un acto de protección, un modo de cuidar la reputación progresista del editor, sino un programa filosófico-político, al que nosotros adherimos, y que no es muy diferente al defendido por T. W. Adorno al escribir sobre Oswald Spengler o por W. Benjamín al dedicarle efusivamente su libro sobre el drama barroco alemán al propio Cari Schmitt. Se trata de una profunda e inquietante comprensión del fondo opaco de la modernidad; Aricó sabe y lo manifiesta con lucidez, que en ciertos pensadores reaccionarios, confesos militantes de las causas de las derechas más duras de nuestro siglo, se encuentran, muchas veces, intuiciones intelectuales sobre el carácter de la época que difícilmente podamos hallar en el mundo de los pensadores progresistas. Cari Schmitt, también Spengler o Jünger, representan una mirada de derecha, conservadora pero lo suficientemente audaz y aventurera como para poder indagar sin complacencias las estruturas profundas del tiempo que atravesaron. Es el otro rostro de Jano, el lado maldito de una realidad que vive camuflando sus horrores, sus desvarios homicidas; Schmitt convoca ese rostro, sigue sus trazos, describe sus expresiones, y por sobre todas las cosas, nos muestra cómo

se imbrica con el otro rostro, cómo la barbarie representa, con genuino derecho, a la propia cultura. Cari Schmitt, el jurista del nacionalsocialismo, documenta la barbarie de la modernidad, recorre con precisión erudita y con la convicción entrecruzada del ideólogo y del cínico, la trama "política" de lo que él denomina la época de las "neutralizaciones", del imperio de la técnica que desagrega lo sustantivo de una realidad cada vez más desprovista de vitalidad, de una realidad por completo capturada por la "neutralidad" de la técnica.

La derecha, cuando es representada por pensadores lúcidos y destemplados -aunque no nos gusten y representen posiciones políticas irrecuperables-, por "partisanos y francotiradores" como lo son Schmitt y Jünger, construye caminos críticos, ilumina zonas de nuestro ser y de nuestra sociedad, que la "buena conciencia" del progresismo no puede o no quiere ver. Su pesimismo ontológico o su cinismo aristocrático destemplan la mirada y permiten auscultar el fondo de las cosas, mostrar su otro lado, encararse de frente con el mal. Para esa derecha intelectual y crítica el mal existe, es el problema cultural y civilizatorio central; la izquierda, por lo general, lo desconoce, mira hacia otro lado, y se inclina generosa ante las bondades inherentes al ser humano. De buenas intenciones está construido el camino de la barbarie. Sin ilusiones, como escribía Aricó, es posible aproximarse crítica y lúcidamente a una realidad en estado de intemperie.

EL TIEMPO DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS

Teórico Nº 4

◆

Nicolás Casullo

Continuando este viaje por la historia de las ideas, las grandes corrientes que construyen este siglo dentro de las primeras décadas, y haciendo epicentro en la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, vamos a trabajar sobre un importante espacio histórico en el campo de las ideas y al mismo tiempo sobre un fenómeno muy particular en el campo de la experiencia estética y política, constituido por las *vanguardias*. Espacio histórico, por una parte, porque se constituye en lo social, en el campo del arte, de la cultura, de la política, y también fenómeno particular de una época moderna, que es lo que vamos a tratar de analizar, en cuanto a la configuración de lo que se entiende por vanguardia que tanto tuvo que ver en nuestro siglo con las condiciones de lo moderno y sus crisis, hasta tal punto que hoy, una de las formas de analizar nuestro presente está dado por la reflexión de teóricos y ensayistas, sobre "la ausencia de vanguardias", tanto en el campo de la cultura, en el campo del arte, como en el campo de la política. No reflexionaremos sobre las obras artísticas de las vanguardias desde una perspectiva de estudio estético. Trabajaremos fundamentalmente sobre textos de la vanguardia, manifiestos, exposición de ideas y principios, en tanto analizaremos las vanguardias como parte del mundo de las ideas, de la historia de las

ideas modernas. Las vanguardias como fenómeno cultural, sociocultural, político-cultural que atraviesa una época de lo moderno, para intervenir como lectura fuerte de la crisis y la crítica de ese tiempo.

Hoy, en lo fundamental, estaríamos hablando -salvo excepciones porque también hubo vanguardias que terminaron en claras políticas de derecha- casi globalmente del pensamiento de izquierda en este siglo. En principio, trataremos de ubicar la emergencia de estas vanguardias, de este modelo que se da en el arte y en la política, en el contexto cultural de la primera mitad de nuestro siglo.

Las primeras dos décadas del siglo plantean, con el objeto de entender el vanguardismo, una serie de características necesarias de ser comprendidas: por un lado, aparece un clima de época de *aceleración de la historia*. Un clima que se da como experiencia objetiva en el plano social y económico, avance y desarrollo de formas productivas, avances técnicos, logros de la ciencia, creencia burguesa en que la ciencia y la técnica aplicadas resolverían todo, permanentes revoluciones en el campo de la industria y la economía. En términos objetivos, la historia genera un momento de aceleración. Así como cien años atrás, en el pasaje del siglo XVIII al XIX se vivió una aceleración política y cultural, también a principios de este siglo, el campo objetivo de la historia mostraba que ésta se aceleraba en sus novedades, en sus modificaciones, en las cosas inéditas que planteaba. Pero también esta atmósfera de aceleración se daba principalmente en la subjetividad de los actores de la historia, en la conciencia de los sujetos históricos. Por ejemplo, podríamos decir hoy que estamos viviendo una época de profundos trastocamientos, de fenómenos de primera magnitud en el campo económico, financiero, industrial, técnico. Hoy se habla de la tercera revolución industrial, de informática, de la disolución de puestos de trabajo, de enormes mutaciones y metamorfosis que está viviendo el mundo. Sin embargo, no hay en la subjetividad, en nosotros, un acompañamiento coherente en cuanto a aceleración utópica, hacia adelante, de la historia. Básicamente vivimos nuestras circunstancias asombrados, escépticos, indiferentes, entusiasmados, pero en general son informaciones que recibimos y elementos que nos vamos dando cuenta que acontecen en la realidad y trastocan muchas referencias. Hace diez años teníamos cinco canales de televisión; hoy el gran público de la Capital Federal tiene sesenta canales de televisión. Hace dos décadas la computadora era práctica de algunos iniciados, hoy su despliegue es inmenso en múltiples espacios de trabajo. Son fenóme-

nos de aceleración tecnológico-cultural de la historia, con la diferencia que a principios de siglo esa conciencia, esa aceleración de la historia calaba muy fuerte y esperanzadoramente en el espíritu de la gente. No solamente era una fragua del mundo, acontecer de lo social, sino conciencia de ello en sentido de profunda expectativa sobre la propia historia. Es decir, esta conciencia habilitaba -esto tiene que ver con las vanguardias- la idea de que la historia no solamente se aceleraba en las estructuras productivas, sino también en el campo de las ideas, de los proyectos colectivos, de los armados doctrinarios, para aparecer como posibilidad de ruptura de modelos y lógicas, y el pasaje a otro momento de la Modernidad, momento que sería claramente post-burgués. De ahí la idea -tanto en el campo político como en el campo artístico- de la necesidad de constituirse en *avanzada* para este tránsito de un tiempo a otro.

Desde esta perspectiva, surge fuertemente en estos años la idea de *revolución*, de revolución social. Se venía, más o menos desde 1870 a 1900, de muchas variables que sustentaban esta idea de cambio histórico. Por un lado, el despliegue, la aceptación en las dirigencias de la clase obrera y los partidos políticos de izquierda de las concepciones marxistas. Karl Marx había muerto en 1881. Veinte años después, el marxismo como teoría de interpretación del capitalismo, como política orgánica de sectores sociales postergados, y como ideología de caracter prometeico, aparecía impregnando a los partidos políticos de la izquierda europea, a la Socialdemocracia básicamente y también al Socialismo. La Socialdemocracia va a ser después el Partido Comunista en Europa; no es la que nosotros conocemos ahora. Aparecía el marxismo como un continente interpretativo y al mismo tiempo un mundo de ideas que devenían políticas, posibilidad de -a través de esa comprensión que daba el marxismo del capitalismo, de las etapas del capitalismo y su posible fin- pensar que científicamente la revolución tenía un sustento conceptual, de argumentaciones, de formas de ver el sistema y su desarrollo. Libros, debates, planteos, donde el marxismo aparecía como la teoría más afianzada para pensar la transformación social, frente al Sindicalismo a secas o al Anarquismo, o al Socialismo reformista que también tenía variables marxistas introducidas en sus ideas, pero no tan claramente como en las fuerzas de la Socialdemocracia. Por otro lado, ya había fuertes experiencias de masas organizadas en términos políticos partidarios y en términos sindicales. En Alemania, en Inglaterra, en Italia, en España; esto es previo a la Primera Guerra Mundial, se venía de un tiempo desde 1870 a 1900 donde

hegemonizaban el campo de la izquierda las ideas reformistas, las ideas de lento avance gradual a través de elecciones parlamentarias, a través de luchas sindicales ganadas progresivamente, y donde se afianza la idea de revolución como crítica furibunda contra estas alas reformistas del "avance lento y gradual". La vanguardia política, precisamente uno de los elementos que expone es una crítica profunda a los avances lentos, graduales, reformistas, ilusorios de la izquierda, a la que contrapropone la revolución en ciernes, la revolución a la orden del día, violenta, heroica, el asalto al Estado burgués como forma de derribar el sistema capitalista. Ese modelo de revolución que va a tener lugar en Rusia, de manera victoriosa, en 1917. Este es otro de los elementos que hace a la constitución de las vanguardias: *el desplegado mundo de la izquierda* en términos teóricos, en términos de experiencia, en términos de organización y también en términos de ambiciones políticas.

Como epicentro está la guerra europea de 1914-1918 donde, podríamos decir, se pone fin al siglo XIX y comienza el verdadero siglo XX. La guerra devastadora, que termina con un ideal decimonónico de mundo liberal burgués y que va a dejar, por el contrario, la desolación, el vacío, la pérdida de sentido de lo hasta ahí legitimado como promesa civilizatoria en nombre de la razón y el progreso humano. Donde van a emerger variables de vanguardias artísticas, estéticas, que van a ser demoledoras en la crítica a ese mundo burgués que terminó en lo bélico y en más o menos quince millones de muertos.

Por último, todos estos elementos van constituyendo un *campo de relación, en la cultura, entre política y arte*. Un campo de relación que por primera vez se constituye de manera precisa, evidente, y que se va a prolongar a lo largo del siglo XX. Es un universo cultural donde lo político y el arte conforman un espacio de izquierda básicamente antirreformista, de corte revolucionario, contestatario, crítico, fuertemente antiburgués, prosocialista. En este campo aparecen tres figuras que también van a recorrer nuestra historia occidental capitalista, que son *el político, el intelectual y el artista*. Las tres figuras que de distintas maneras van a constituir en ocasiones las llamadas vanguardias modernas.

La vanguardia artística es básicamente una experiencia grupal que se da en el campo del arte, de artistas relacionados con ideas políticas, con sus propias experiencias estéticas; que pueden estar constituidas por gente que esté en un único medio de expresión estética, plásticos, escritores, cineastas; o que también pueden cruzar sus experiencias estéticas.

Las vanguardias artísticas sabían que nacían para morir. Su grito de protesta, su cuestionamiento crítico desde el arte a un mundo de razones dados, va a ser tan enérgico contra las formas institucionales del arte, que su propio espíritu las obliga a pensarse circunstanciales, de efímero recorrido, rechazantes de cualquier tipo de consagración estética al estilo tradicional. Y si no mueren, las matan otras vanguardias. Lo peor que podía pasarle a una vanguardia estética es prolongarse, transformarse en experiencia estética institucionalizada, llevada a la academia y al museo como el resto del arte burgués. En este plano, básicamente van a trabajar con un profundo sentido antiburgués. Le apesta a las vanguardias el mundo dado, de valores y morales burguesas, y buscan a través del arte un proceso concreto de liberación de la subjetividad creadora y receptora, de denuncia contra las formas consoladoras, sublimadas, "bellas" del arte burgués instituido. Liberación de la expresión artística como mundo subjetivo que necesita expresarse con violencia, con fuerza, contra variables estéticas del pasado, de la tradición, o absolutamente consagradas, formas que no contienen a estos grupos o donde estos grupos no quieren ser contenidos. Van a aparecer vanguardias que van a hacer eje en la liberación del instinto, de nuestro instinto como experiencia sofocada, reprimida -aparece el aporte del psicoanálisis de Freud, que es contemporáneo- de la propia represión de la cultura que enajena y encarcela el deseo, y como contrapartida a ese enclaustramiento, la reivindicación y la recuperación del inconsciente como lugar de otras voces, otras palabras, otra verdad necesitada de expresarse. El artista va a plantear el arte como una liberación concreta de lo instintivo, no solamente de lo reflexivo intelectual. Potencia reprimida que el artista de vanguardia va a tratar de poner de manifiesto. También el arte de vanguardia va a contener variables ideológicas y teóricas donde va a reivindicar una violencia categórica de su mensaje artístico como respuesta, desde las obras, a la violencia de la propia guerra, a la violencia del propio hombre, de la vida cotidiana, de un vivir en la metrópoli, en la masividad, en la irracionalidad de las relaciones humanas alienantes y vejadoras del hombre. Este arte va a tratar de expresar un cuestionamiento al atte burgués clásico, tradicional, consolador, que no da cuentas de tales circunstancias.

Por otro lado, hay una idea de que el arte debe ser principalmente crítica a las consagradas representaciones del mundo, de la realidad, de la sociedad. No un arte bello, pensarán las vanguardias. No un arte que equilibre desde su presencia la fealdad y la hipocresía de la sociedad. Las

vanguardias están absolutamente enfrentadas a la idea y al criterio burgués de la belleza en el arte. No hay arte bello. Los criterios de belleza son estéticas que responden a ciertos gustos, a ciertas épocas, a ciertos estamentos sociales privilegiados y consumidores de arte. Entonces, desde los dispositivos de las vanguardias aparece el arte como arma crítica a las condiciones dadas, a los poderes, a las autoridades, a las predominancias de ciertos gustos, modas y estilos, al mundo cultural burgués, a la academia que fija normas, a las fuerzas armadas, a la Iglesia, a los partidos políticos. Contra todo este entramado social, expresado de distintas maneras, las propias vanguardias van a tratar de definir una nueva sensibilidad. Muchas e importantes variables para entender teóricamente la Modernidad están dadas por la consideración de nuestra subjetividad en la historia, donde el arte va a cumplir un papel de termómetro de dicha subjetividad, de enorme relevancia, porque precisamente el arte es la producción individual de una subjetividad de su tiempo, de su espacio cultural e histórico, la capacidad creadora que va a expresar sus rechazos, sus amores, sus utopías, a través de su sensibilidad frente al mundo. El artista es una individualidad feroz. Aún adhiriendo a ideas colectivas y a proyectos políticos revolucionarios, lo que expresa es esa nueva sensibilidad intimista, que capta o puede manifestar quizás antes que el resto, lo que le incomoda.

Las vanguardias plantean entonces, por un lado, la necesidad de una nueva imagen crítica del mundo. El literato, el escritor, el novelista, el cuentista, el plástico, el escultor, el músico, el tipo que empieza a hacer cine ya en los veinte, trabaja sobre imágenes, trabaja con palabras, sonidos, colores, básicamente construyendo mundos con imágenes estéticas. Hay una conciencia plena de generar una nueva imagen del mundo, construir otra vez la realidad, construirla como representación distinta, verídica. A partir de lo cual hacen una altísima exaltación del arte como el camino recreador. Esto viene de vieja data, desde el Renacimiento podríamos decir, donde ya en el 1400, 1500, aparece la discusión en cuanto a que los artistas son los verdaderos, los más legítimos, los más bendecidos hijos de Dios porque trabajan lo creativo, porque le disputan a Dios el gran Verbo de Dios, el de la Creación. Se recupera ya para ese entonces la idea demiúrgica de "re-crear" el mundo en manos del artista, que trabaja permanentemente la problemática de la creación. Cómo, de la nada, hago algo, cómo reproduzco un gesto originario de creación, cómo me mimetizo no ya sólo desde mi obra con lo bello de la naturaleza

creada por Dios, sino con cierta potestad divina de creación. De una tela vacía nace un cuadro, de un cuaderno sin nada una novela. Evidentemente hay un eco cultural, mítico, del papel del artista en el acto rebelde, recreador, que plantea y exalta el tiempo de las vanguardias.

Las vanguardias, a diferencia del arte burgués -el arte excelso de la ópera, de la pintura y la escultura clásica y neoclásica, de la gran literatura llevada al parnaso, de la música sublime del barroco y el romanticismo, el del genio inmortal, el del buen gusto, el de la belleza eterna y universal- va a mostrar las lacras fabulosas del mundo moderno. Sus figuras van a ser la prostituta, el enfermo, el marginal, el corrupto, la violencia social, el cuerpo desnudo femenino como mercancía sexual, lo procaz, la desesperación existencial, los valores insurgentes de la bohemia, la soledad en la muchedumbre urbana, la incomunicación humana, la angustia de la falta de sentido, la guerra, la muerte horrorosa, los cuerpos mutilados, el absurdo, lo informe, lo desarticulado. Todo lo que el buen arte burgués de esa época escondía porque era un camino de "belleza" de "lo otro del mundo", de virtud, un camino si se quiere educativo, donde se hacía presente la consoladora y falsa moral del hombre. Las vanguardias reniegan de todo esto. Al respecto, una de las vanguardias, el Dadaísmo -que quizás sea la más extrema de todas porque en su gesto de violencia frente al arte constituido y las costumbres, reniega de todo arte- son los artistas que van a expresar de una manera acabada, ciertas variables con que actuó el grupo de vanguardia en ciudades capitales como Berlín, como París, como Munich. Eran grupos de artistas en general jóvenes, que trabajaban a partir del principio de lo irreverente ante todos los valores consagrados. Impertinente no sólo con respecto a valores sociales y culturales establecidos, sino también con respecto al propio público burgués que asiste a las representaciones. La vanguardia lo primero que hace es agredirlo porque ése es su principal adversario, el que asiste a la experiencia del arte creyendo que va a encontrar el viejo y clásico arte de consuelo y de espiritualidad equilibrante. También se produce la reacción de ese público burgués que termina tirándoles monedas, o echándolos de todo escenario de vanguardia. Las vanguardias estéticas trabajan en términos absolutamente provocativos. Con su vocabulario, con sus búsquedas formales, con sus lenguajes, que escandalizan a ese buen burgués de principios de siglo, de 1910, que no podía concebir que en el nombre del arte se hiciese lo que hacían las vanguardias.

Las vanguardias también trabajan en términos humorísticos. Trabajan en términos humorísticos corrosivos en su descripción de la época, en su descripción de las figuras de su tiempo, de la cultura de su época en términos satíricos contta toda autoridad, todo poder o institución; y en este sentido Dadá -vanguardia que hace culto de lo hereje, punto medio entre el Expresionismo, que es la primera experiencia de vanguardia de este siglo, y el Surrealismo- es la más extrema y provocativa. Dadá parte de una lectura nihilista del mundo de posguerra, es decir, de una interpretación que vive la pérdida de todo sentido y fundamento, y genera a la vez un profundo trasfondo nihilista. Dadá nace en 1916 en plena guerra, cuando todo pierde consistencia y la realidad europea se transforma en una inmensa granada que hace estallar el mundo. Frente a esta nihilización, a esta pérdida de sentido de todo discurso humanista, ilustrado, burgués, liberal, Dadá radicaliza dicha pérdida de sentido, la lleva a su extremo absoluto. Nada ya contiene el significado que supuestamente contenía desde los discursos dominantes, ni siquiera lo que están haciendo ellos, y mucho menos el arte en ninguna de sus variables. Dadá son grupos de artistas en distintas capitales europeas, genios algunos, no tanto otros, que se constituyen en vanguardia, en conciencia de esta licuación de sustentos sobre los que se asienta una civilización creída en su progreso indefinido para la felicidad del hombre.

El creador del movimiento Dadá es un rumano exiliado en ese momento en Zurich, Tristán Tzara, que luego va a ir a París y va a fundar el movimiento dadaísta en París, que era la ciudad por excelencia de la experiencia artística. El dice, muchos años después: *"La impaciencia de vivir era grande. Nuestro rechazo se extendía a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus propias bases, a la lógica, al lenguaje; y la rebelión asumía formas donde lo grotesco y lo absurdo superaban los valores estéticos"*. Estaban más allá del arte, condenando al arte. Para el Dadaísmo el arte moderno había cumplido ya su hipócrita misión, su papel estaba cancelado por las pústulas de la sociedad burguesa que lo había consagrado. El propio Tristán Tzara dice: *"Dadá nació de una exigencia moral, del sentimiento profundo de que el hombre, en el centro de todas las creaciones del espíritu, debía afirmar sus supremacía sobre las nociones empobrecidas de la sustancia humana, las cosas muertas y los bienes mal adquiridos"*. Aquí aparece claramente lo que es 1916, su atmósfera, el clima apocalíptico de la Primera Guerra Mundial en pleno desarrollo. Ellos están en Suiza, un país que no está en guerra. Están exiliados, y por supuesto, están

absolutamente enfrentados a la idea de guerra y a la participación en la guerra, pero lo único que ven, lo único que viven, son cifras de muertos, trincheras de cadáveres vivientes, utilización de gases tóxicos, bombardeos a ciudades. *"Dadá* -dice- *nació de una rebelión, que en aquel* momento *era común a todos los jóvenes. Una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de la naturaleza, sin consideraciones para la historia, para la lógica, para la moral común, que es todo el valor burgués que en ese momento estaba estallando; para el honor, para la patria, para la familia, para el arte, para la religión, para la libertad, para la hermandad. Nada de eso era cierto, en nada de eso creía el Dadaísmo".* De ahí que el arte y los manifiestos político-artísticos dadaístas radicalizan esa conciencia de hecatombe de la propia sociedad, que ha mostrado que nada de la cultura moderna tiene significado cierto, que todos los valores explotaron de un día para el otro, a partir de intereses bélicos, intereses económicos, financieros que llevaron a quince millones de hombres a la muerte. Entonces el artista, el sujeto que está en un cabaret -el Dadá nace en un cabaret que los propios artistas fundan- va a rebelarse contra toda esa trama histórica de falsos valores, donde también está incluido, en un lugar privilegiado, reverenciado, mitificado, el gran arte. Frente a eso, la risa hiriente, la burla ácida, la respuesta satírica. Hans Arp dice: *"Declaro que Tristán Tzara encontró la palabra Dadá' el 8 de febrero de 1916, a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo. Esto sucedió en el Café 'Terasse', mientras yo acercaba un pastel a la ventana izquierda de mi nariz".*

¿Qué era Dadá? Los negros Kru africanos llamaban así al rabo de la vaca sagrada. Entonces le pusieron Dadá al movimiento. En aquel momento, Zurich era refugio de innumerables irregulares. Había desertores, emigrados políticos, mafiosos, agentes secretos, hombres de negocios, artistas, literatos, poetas, llegados de distintos países por distintos motivos. Y ellos fundan un teatrito, que en realidad lo llaman "cabaret", donde se vende licor y actúan los poetas, los artistas, el Cabaret Voltaire, donde nació en 1916 el Dadaísmo. El Cabaret Voltaire estaba situado en el número uno de la calle Spielgasse. Nace en este clima: son gente que se reúne, y que el hecho de que sean diez o veinte, no les impide asumirse un destino histórico y heroico de absoluta ambición. Sentían que estaban partiendo críticamente la historia en dos, aunque eran pocos, y no tenían nada. Hoy reconocemos que en lo estético, y en lo político esté-

tico cuestionador, el Dadaísmo es una experiencia de enorme importancia no sólo como crítica al arte burgués sino también como manera radicalizada de cuestionamiento directo al mundo de representaciones que conformaban el tapiz de la sociedad.

El sueño de las vanguardias es *integrar el arte a la vida, también puesto de manifiesto por el Dadaísmo*. Es hacer desaparecer el arte como una experiencia autónoma, el arte en manos de artistas. el arte como un don de elegidos o situado en la histórica galería de los genios, de la creación excelsa, sobrehumana, objeto de homenajes y distancia infranqueable. La idea utópica de las vanguardias es que todos seamos artistas, esto posiblemente provenga de una legendaria saga utopista occidental, que ya desde el 1500, en la vasta literatura utópica, postulaban un mundo distinto a conquistar, donde todos trabajasen y creasen, cumpliesen con las obligaciones que fijaba la sociedad y tuviesen amplio tiempo libre para dedicarse también al arte. Pero las estéticas vanguardistas nunca van a poder superar ese problema de la autonomía del arte, de su ser esfera específica donde finalmente terminan almacenadas las obras de artes, también las vanguardistas. Precisamente las propias obras plásticas y literarias dadaístas hoy, todo lo que hicieron en el furibundo nombre de romper y dejar atrás el arte, todo está en los museos como arte consagrado. Esta quizás es la respuesta más irónica que le da la historia a las vanguardias.

Podríamos reflexionar: pensar que el arte, la historia del arte no sirve, que hay que destruirlo como exponente de un falso papel, rol, lugar y pretensiones, lo pensaron más que los dadaístas, muchísima gente. El dadaísta despreció al buen burgués consumidor de arte, pero este último va a terminar enamorándose aristocráticamente, honestamente, de estas vanguardias. El buen burgués, a los pocos años y de ahí en más, va a ser el que en su casa pone un cuadro de alta cotización en el mercado, que muestra a una prostituta irreverente, mujer modelo o mujer imaginaria con la que un vanguardista intentó demostrar la ignominia del mundo de ese burgués y su compraventa de carne femenina en los prostíbulos. Algunos afirman que habría un masoquismo burgués que pierde de vista la vanguardia. Sería así: lo que mejor podés hacer con un burgués, a través del arte, es atacarlo y decirle que su vida es una miseria, tu obra entra y se realiza de inmediato en el mercado. El arte mayor y menos de nuestros días está saturado de esa lógica. En cualquier película de Hollywood encontramos, aunque sea mínimamente, una denuncia a Wall

Street, a Manhattan, al Pentágono, al puritanismo que fundó USA, a la policía custodia del orden, a los jueces vanales, a la iglesia hipócrita, etc. Esa estética de masas la está financiando el burgués empresario multimillonario. Esa sería, afirman muchos, la gran sabiduría del burgués. Lo que tenemos que entender es lo que eran en 1910, la cultura y la costumbre en el mundo imperante en ese entonces, que muy poco tiene que ver con lo que acontece ahora entre nosotros. En la época de 1900, el poder de la Iglesia en términos políticos y de regimentadora de costumbres era muy fuerte, por ejemplo la mayoría de los matrimonios de la burguesía los negociaban los padres en términos económicos, para seguridad y felicidad de sus hijos. La mujer tenía su lugar, el hombre casi todos los lugares. Un coito era inmencionable en público, hoy una gran platea de cine o cualquier familia que se precie asiste a un acoplamiento carnal por película o por tanda publicitaria. El proceso cultural de liberación, de quiebre de prohibiciones, de superación de los autoritarismos ideológicos, de las clausuras mentales impuestas, ha avanzado de manera inocultable. Cuando las vanguardias son irreverentes y rompen con las costumbres y ponen un desnudo en escena estética, no está el burgués de nuestra actualidad, sino un personaje ya superado por la modernización extrema de valores y costumbres, a las cuales el arte ha contribuido de manera especial. Nosotros estamos quizás más allá de cualquier escándalo, asombro o posibilidad de reflexión al respecto. Quizás el adormecimiento que vivimos de que ya nada nos resulta provocador o cuestionable en la pantalla de televisión, sería una situación en las antípodas de este tiempo de vanguardias estéticas que empezaban a romper con variables tradicionalistas, puritanas, censoras, represivas, con la vida tal cual la vivieron sus bisabuelos, sus abuelos y también en gran parte sus padres. ¿Por qué el burgués de aquel entonces amante del arte se indignaba? Porque era el burgués de la ópera, de la sinfonía y el teatro clásico, no de la radio, el cine y la televisión de masas. Su noción de lo que era el arte consistía por ejemplo en la plástica celebrada en los museos y en la literatura consagrada de Homero, Esquilo, Dante, Shakespeare, Moliere, Racine, Goethe, Milton, Lope de Vega. Por supuesto también leía el diario, podía entrar en relación con alguna producción industrial de masas, o con el arte popular, algún folletín, circo, vaudeville, como formas de esparcimiento dominguero que nada tenían que ver con el gran arte, la alta cultura burguesa, ese lugar mítico, sublime, superior, incomparable de las obras estéticas de verdad. Por eso cuando se relacionaba con el arte no aceptaba encontrarse con semejantes salvajes vanguardistas, con

experiencias altisonantes, incomprensibles, de mal gusto, que decían hablar en nombre de un nuevo arte y realizaban eventos y exposiciones en función de cuestionar el arte acaecido hasta entonces. Sin duda, entre 1910 y 1930, se vivió en lo artístico europeo sobre todo, pero también con influencia en estéticas latinoamericanas de vanguardia, un momento extremo, un momento de tránsito de primer orden. En la historia había quedado por un lado un enorme vacío. Lo vivido, el gran sueño burgués ilustrado, incuestionable, era ya ilusorio pasado. Toda la gran promesa de la Modernidad racional, civilizatoria, humanística, utopizada desde el siglo XVIII, sistematizada a lo largo del XIX, quedaba destrozada por una guerra donde economía, ciencia, técnica, cultura, habían contribuido a la gran matanza. El mundo aparece como en ruinas. El artista se transforma en un exiliado definitivamente, no ya por psicología personal, por bohemia ideológica, por pose, sino porque el arte no puede sortear ese dar cuenta de lo acontecido y de sus secuelas. Se concreta para siempre el largo divorcio que se venía anunciando entre el artista burgués y su clase de pertenencia burguesa. Ya no quedan resquicios ni postergaciones. No hay ningún valor que pueda ser sostenido, realidad que sacude al arte moderno que se había instituido en la problemática ética y estética como fundamento de actuación. La palabra, el dibujo, el color, el sonido, la forma, los modos artísticos se sienten sacudidos por esa fragua de volver a representar un mundo desfondado, para recobrar un sentido del arte que dé cuenta de esa relación estético-ética a recomponer. Todo queda involucrado en la masacre, el asesinato, en el genocidio que significa toda guerra. También el arte de lo bello, de las instituciones, de las academias, de los museos. Gesto aparatoso, infinito, desmedido del artista, como subjetividad rebelde y al mismo tiempo confundida, que busca testimoniar no sólo sobre la sociedad sino ahora esencial y fundamentalmente sobre el arte, sobre sus instrumentos, sus técnicas, sus legados, sus palabras, sus lenguajes, sus códigos, su papel. De ahí renace el arte, desde una sensibilidad exacerbada, para trazar un valioso surco en su historia moderna, donde también pero no sólo las vanguardias intervienen. Escritores como Robert Mussil, Franz Kafka, James Joyce, Thomas Mann, no pertenecen a ningún grupo de vanguardia, pero también forman parte de un último tramo fecundo de modernismo en el arte, grandes novelistas de nuestros siglos, que especularán y experimentarán con sus específicos materiales estéticos, paralelo a las vanguardias como el Dadaísmo, el Futurismo, el Surrealismo, lo que ha quedado de los sueños y los valores de la Modernidad. Precisamente el artista es aquél

que exacerba su sensibilidad, la agiganta, la desfasa, testimonia desde su capacidad artística las contrarrepresentaciones establecidas del mundo. También y a su manera, el artista de vanguardia cumple esta nueva misión crítica renovada. Convocar a la gente como hacía el Dadaísmo, ir a un escenario y tirarle un huevo por la cabeza a alguien, que es lo que a veces realizaban tratando de demostrar que todo era una farsa, también ese arte que venían a buscar, formaba parte de una época donde el arte vivió su último gran momento teórico reflexivo de esplendor y de obras de ruptura auténtica. Todo el atte moderno y de vanguardia cuestiona de distinta manera la época y su arte institucionalizado. Y es a partir de ese cuestionamiento, de ese febril experimentar, de ese trabajar con los lenguajes contra los lenguajes, de ese procurar otras escrituras, que se constituye otro tramo del arte entre 1910 y 1940. En ese lapso se yerguen los movimientos de vanguardia, parte sustancial del arte moderno del siglo XX, vanguardia que se arroga el derecho artístico de proclamar en resumidas cuentas que todo lo que se hizo hasta ahora no sirve para nada. Esa es la nueva fortaleza del arte vanguardista en la Modernidad avanzada, arrasar con todo el pasado en pos de resistir, de seguir otorgándole al lugar del arte el de otro posible proyecto humano, el sitio de la desajenación, el sitio del último resto de verdad y libertad, de lucidez, de conciencia desaparecida.

En el clima de constitución de la vanguardia estética, incide el tiempo de la *vanguardia política*, que también se gesta desde fines del siglo pasado y termina de plasmarse en las primeras dos décadas del XX. Diría, son confluyentes en la configuración de esta época las experiencias de la vanguardias políticas y las estéticas. Se pone de manifiesto un marxismo consolidado, una crítica al reformismo de izquierda. Esta crítica al reformismo es hija básicamente de una lectura teórica que ve la posibilidad de la revolución al orden del día. Que percibe que en Europa se dan o se aceleran las circunstancias revolucionarias y se debe actuar para producir la revolución, no en términos lentos, progresivos, prolongados, reformistas. La aceleración de las contradicciones burguesas, y luego la guerra interimperialista entre naciones europeas, exige otros procedimientos de cambio social revolucionario según las nuevas tesis marxistas. Y acá va a aparecer la segunda figura fuerte del marxismo, que es Vladimir Ilich Lenin. A partir de su aporte se comenzará a hablar del marxismo-leninismo. Con Lenin y con su experiencia al frente de la revolución en Rusia, se consolida la idea de la construcción de un *partido*

de vanguardia, pequeño, disciplinado, que combata el "innato reformismo" que tienen las masas, en el sentido de que el obrero espontáneamente quiere que le aumenten el sueldo, pero una vez que logra eso, se quedaría satisfecho. Precisamente, el Partido es aquel momento de vanguardia fuerte que va concientizando a la clase obrera para demostrarle que esta lucha económica es simplemente un escalón más para el objetivo final que es el asalto político al poder, el fin del capitalismo, la instauración de la dictadura del proletariado y del sistema socialista comunista. Para eso Lenin dice que se necesita un partido de vanguardia. Va a sostener enormes debates, porque desde el exilio, discute con el gran teórico de la Socialdemocracia alemana, Karl Kautsky, líder de un partido con millones de obreros organizados, legalizado, que tiene sus comités en las calles, que tiene sus cuarenta, sesenta, setenta diputados, y que tiene un teórico en Kautsky, su figura y su pensador marxista más respetado. Va a ser una discusión muy fuerte entre el camino que elige Kautsky, que es el de la reforma y el avance democrático por vía electoral y de demandas sindicales paulatinas, y el camino que elige Lenin, que es camino de un partido de vanguardia armado, que tome el poder por asalto. Cada uno, en realidad, estaba construyendo un modelo, de cúneo marxista, de acuerdo a las libertades que se gozaban en Alemania y de la opresión y falta de libertad de Rusia bajo los zares, que no permitía ningún tipo de actividad de izquierda. Cada uno, de alguna manera está trabajando el legado marxista y está modelando ese legado en función de la realidad nacional que tiene que enfrentar. También Lenin va a discutir con una teórica marxista de primer nivel, la polaca Rosa Luxemburgo, donde confronta la tesis leninista de la vanguardia político militar, contra las posiciones sobre la lucha de masas, sus formas espontáneas y organizadas de avance y reclamos, defendidas por la teórica socialdemócrata. Yo voy a leer algunas partes de este planteo leninista donde ya estamos en el campo de la política de las vanguardias. Hay algunas variantes que juegan en esa coyuntura de 1916-17. Por un lado, la crítica al reformismo socialdemócrata; por otro lado, la guerra que produce la debacle en los estados liberales de muchos países de Europa y la idea de que éste es un momento oportuno para el asalto al poder por parte del proletariado organizado. Va a haber cuatro grandes momentos revolucionarios al final de la guerra de 1914-18: el de Rusia, el de Alemania -van a ser uno o dos meses donde varias ciudades alemanas son tomadas por comités de campesinos, obreros y soldados, pero donde la reacción y la derecha socialdemócrata derrotará a la revolución-, en Hungría, don-

de también triunfa la revolución para luego entrar en crisis, y en Italia, donde hay una enorme posibilidad -sobre todo en el norte industrializado- de avances de las fuerzas obreras socialistas. Ahí va a surgir un pensador muy fuerte del comunismo, que es Antonio Gramsci. Esta revolución también aborta. Pero son cuatro momentos donde aparece y se discute claramente esta idea que nos interesa a nosotros, que después va a tener tanta incidencia en la década de los sesenta y los setenta en América Latina y en nuestro propio país, que son las ideas políticas sobre el modelo de vanguardia, en el campo político.

Ahí aparece, ante el posible o concreto derrumbe del Estado burgués, de la institucionalización burguesa de la sociedad, la idea de "tomar un atajo y asaltar el Estado y producir la revolución", por medios violentos, como aconteció en la Revolución Rusa.

Lenin no sólo era el conductor del Partido Socialdemócrata ruso, sino también un respetado teórico, un gran polemista y un proficuo escritor -sus obras completas tienen alrededor de cien tomos- y discutía continuamente contra cualquiera al que considerase enemigo del verdadero legado marxista. Lenin era impiadoso con sus contrincantes, equivocado muchísimas veces, categórico en sus acusaciones. Tenía todas las características de un líder intelectual, y todos los vicios y errores de esa misma personalidad que condujeron después a las grandes deformaciones del modelo comunista en la URSS. El va a decir: *"Para los funcionarios de nuestro movimiento el único principio organizativo importante debe ser el más estricto carácter conspirativo, la más estricta selección de los miembros, la formación de revolucionarios profesionales. Si se dan estos elementos, está asegurada la constitución de la vanguardia política".* Acá está dando la idea de lo que él necesita para hacer la revolución; no toda la clase obrera, que es el actor central que progresivamente va a ir tomando conciencia y se va a ir incorporando a la lucha. Pero lo que él necesita son profesionales, tipos que estén veinticuatro horas pensando en política. Un obrero que trabaja en fábrica doce horas no sirve, según Lenin, para hacer la revolución, para pensarla. El Partido debe mantener económicamente al militante, al cuadro político, porque él tiene que estar las veinticuatro horas pensando cómo puede derrocar a la burguesía. Necesita un grupo conspirativo. Un aparato de hierro, inexpugnable. Por eso digo que tal realidad se refiere a la situación rusa. Para Kautsky, que era un político alemán legal, que tenía una hermosa casa en Berlín, y que era el Secretario General del Partido Socialdemócrata alemán, estas ideas de Lenin le

sonaban a ruso realmente, porque él hablaba como hoy puede hablar la bancada radical, la peronista, con sus setenta diputados. Eran dos variables muy distintas, y a partir de esa diferencia se producen las grandes polémicas entre Lenin y Kautsky.

Dice Lenin: *"Somos este pequeño partido, somos el Partido de la clase, y por ello somos la casi totalidad de la clase"*. El es la vanguardia, dice que son muy pocos, pero son la casi totalidad de la clase, son los millones de miserables rusos. La vanguardia tiene que sentir que en su pequeñez, en su avanzada, es la representación anticipada, genuina y más noble de todo el conjunto de la sociedad, que marcha sabiéndolo o sin saberlo por detrás de aquella vanguardia. *"Somos un pequeño partido, pero somos la clase obrera"*. Este es el fundamento leninista para actuar. Somos el embrión del todo que se dará mañana, somos por lo tanto el todo en términos latentes, potenciales, la clase obrera, y en segundo lugar, el campesinado. La vanguardia es simplemente una avanzada, el lugar preñado de promesas, un adelanto del conjunto social que representa. La vanguardia está en un presente futuro, es un futuro que ya lee la extinción del pasado, la clase obrera desmembrada es ese pasado, clase que la vanguardia anticipa y salva para la historia del cambio social. Dice Lenin: *"Pero sería política de retaguardia creer que alguna vez bajo el dominio del capitalismo la totalidad o casi totalidad de la clase obrera pudiera elevarse hasta el grado de la concientización y la actividad propio de su vanguardia, el Partido Comunista. Pretender ignorar la diferencia entre la vanguardia y todas las masas que se sienten atraídas hacia ella, olvidar la constante obligación de la vanguardia de elevar estratos cada vez más amplios a su propio nivel, significaría autoengañarse"*. Lenin dice que hay un gran actor que es la clase obrera, pero un protagonista inmediato, heroico, decisivo, que es la vanguardia de cuadros políticos conspirativos. La vanguardia es un grupo disciplinado que trabaja en las sombras, en las catacumbas de lo legal, en lo invisible de la historia para los poderes: el cuadro de vanguardia está dispuesto a caer, ser torturado, no declarar, resistir, organizar, desplegar propaganda clandestina, traspasar fronteras, cambiar continuamente de domicilio, organizar huelgas, preparar comandos de acción, manejar armas, en síntesis: producir la revolución como una gran, sufrida y estoica obra de arte político, en términos profesionales. Como el esteta, el militante de vanguardia no está en el torno, no está en el manejo del arado, ellos son profesionales de la revolución, una audaz esfera autónoma pensada por Lenin, que

hereda en este sentido el legado jacobinista de la Revolución Francesa de fines del siglo XVIII (nucleados en el Comité de Salud Pública), los grupos conspirativos que se despliegan en 1830 y 1848 en Francia y otras regiones de Europa, como el blanquismo bajo inspiración de su lider Blanqui en París, o más tarde los nacionalistas, anarquistas y terroristas rusos de la época previa a la Socialdemocracia. Esto va a tener un enorme eco en toda la historia del siglo. La juventud de los '60 en París, en Italia y en América Latina va a recuperar esta idea leninista.

¿En qué se apoya la disciplina del Partido revolucionario del proletariado? ¿Por medio de qué es controlada? ¿Cómo se fortalece? En primer lugar, dice Lenin, por medio de la propia conciencia de clase de la vanguardia proletaria y de su entrega a la revolución. Gracias a su resistencia, a su sacrificio y a su heroísmo. Acá tenemos tres variables que también impregnan en parte la ideología del vanguardismo estético, porque los artistas que habíamos visto también se sienten héroes, aristócratas y misioneros avanzados de un mundo. La vanguardia es básicamente "Yo me adelanto. El resto no puede adelantarse porque no tiene conciencia de lo que tiene que hacer". Es un gesto también aristocrático, de nobleza caballeresca en favor del rústico. La conciencia la tiene la vanguardia y progresivamente el mundo: la historia tiene claves ya establecidas, e irá respondiendo a este adelantarse de la vanguardia. En segundo lugar, por medio de la corrección de la dirección política llevada a cabo por la vanguardia, que está al tanto de las referencias, que tiene en cuenta las informaciones pertinentes, que traduce todo ese complejo y caótico mundo de datos y tendencias bajo el tamiz de una teoría científica que fija leyes sobre el sistema, sus avances, retrocesos, crisis, saturaciones, derrumbe. La vanguardia es un proto-Estado, es aquello que anuncia un orden político. O sea, la vanguardia que está diciendo: "Hoy hacemos esto, mañana hacemos aquello, mañana avanzamos, hacemos una huelga, entramos al Parlamento, decretamos una movilización de masa, etc.", eso *lo decide la vanguardia política*, es decir, el Comité Centtal, el pequeño grupo organizado y disciplinado.

> "Una tal organización debe estar constituida -dice Lenin- fundamentalmente por la gente que se ocupe profesionalmente de la tarea revolucionaria. Que sean profesionalmente instruidos en el arte de la lucha contra la policía política [...] Un agitador obrero medianamente dotado y que hace concebir esperanzas no puede trabajar once horas en la fábrica. Nosotros debemos

ocuparnos de que sea sostenido por medio del Partido, de que esté listo para pasar oportunamente a la ilegalidad, de que cambie con frecuencia su lugar de actividad."

La idea que subyace es la del obrero "ya listo para". No para su penosa vida cotidiana, para la repetición de su miseria material y existencial, sino que la vanguardia anticipa fantasmagóricamente un obrero listo para lo nunca actuado: cambiar la sociedad de cabo a rabo. Las posibilidades están a la vista, a la orden del día. Hoy es la posibilidad del Socialismo. Hoy es la posibilidad de la confrontación final. Hoy es la posibilidad del asalto al Estado. Hoy debemos obrar, hoy es el día de la Obra Revolucionaria. Sólo la vanguardia atestigua ese latido de la historia, y está preparada, ahora, para acometer sus consecuencias, a través de un sujeto "listo para". Esto también es perceptible desde un punto de vista estético, "hoy es la posibilidad de un nuevo arte", "hoy es la posibilidad de romper con el viejo arte", "hoy es la posibilidad de la denuncia", "hoy es la posibilidad de una nueva vida", "hoy es la posibilidad de la liberación". La vanguardia, estética, política, es el presente en estado absoluto, es esa carga moderna donde el presente sólo puede comprenderse como futuro ya llegado antes de los previsto, antes de que el conjunto tome conciencia, antes de que la totalidad de la sociedad despierte. *La vanguardia aparece entonces claramente como una aceleración de la historia donde todo pasa a ser inmediato.* Y frente a lo inmediato uno no puede esperar la participación absurda de toda la sociedad, que ella tome conciencia, quiera o no quiera, discuta, debata. Lo inmediato es la radicalización de lo nuevo, es lo novísimo, es un pedazo trascendente de tiempo futuro que se intercala y se incorprora complejamente en ese presente opaco y lo ilumina de razones y de racionalidad histórica. Para eso hacen falta vanguardias, especialistas, profesionales, grupos de choque, comandos políticos y artísticos que se adelanten y digan "por acá va el camino". Esto se da fuertemente en las primeras décadas de nuestro siglo. Podríamos decir que el pensamiento de izquierda, tanto en el arte como en la política, está atravesado y conformado por esta problemática. La crisis de un falso mundo, el abismo que se abre ante el fracaso de la promesa, el vacío que se despliega ante el derrumbe del liberalismo burgués y su Estado político, el agotamiento de infinidad de valores, normas, formas de conductas que conjugaban el sueño roto de la burguesía, abre un tiempo mesiánico no sólo desde la izquierda sino también desde la derecha, habilita un tiempo redencional de categórica fuerza

sobre todo a partir de la revolución bolchevique en Rusia, alimenta una época tan desilusionante como a la vez utópica, tan sin sentido como a la vez necesitada de modificaciones totales, rápidas, revolucionarias. En esas circunstancias, se es parte de la vanguardia o se es parte del rebaño. Esto también puede ser rastreado desde un pensador, Nietzsche, en el siglo pasado. Sin ser marxista, siendo antisocialista -la izquierda siempre lo acusó de ser un filósofo nihilista reaccionario de derecha- Nietzsche va a plantear la idea de un espíritu nuevo rotundo, filosófico, que se tiene que adelantar al tiempo.

Gran parte de la deformación que tuvo la revolución en la Unión Soviética, que después se iba a ver en infinidad de crímenes cometidos por Stalin, y en el derrumbe estrepitoso, hace poco, de setenta años de historia donde parece que todo, de pronto, quedó sepultado, va a estar dado entre otras cosas por estas formas desmedidas, excesivas, que planteó la vanguardia leninista. Acá lo que estamos tratando de reconstruir es un espíritu de época, un espíritu de vanguardia para hacer la revolución, que no solamente competió a Lenin; toda la juventud latinoamericana de los '60 estará luego en estas circunstancias, en algunos casos triunfante como triunfó la Revolución cubana donde los guerrilleros de Sierra Maestra instalados en 1956 en zonas rurales, como vanguardia armada, arriban victoriosos al poder en la Habana en enero de 1959.

¿Qué es en definitiva, para lo que nos importa hoy, la vanguardia? Es la construcción de una subjetividad muy importante para entender la Modernidad. Va a ser sustancial a la Modernidad la idea de la vanguardia. No olviden que la Modernidad es la novedad permanente, es lo nuevo, lo perpetuamente nuevo, lo siempre nuevo. Es lo proyectado totalmente hacia el futuro -esto ya fuera de las vanguardias-, es lo viejo que tiene que quedar atrás para dar paso a la constante renovación del presente. Es lo que hoy, en bárbaros términos de mercado de consumo, con el modelo consumista, significaría tirar rápidamente lo viejo para poder comprar lo nuevo.

Y el termómetro excelso de lo nuevo siempre nuevo que signa a lo moderno, van a ser las vanguardias. La época de oro de esta cosmovisión moderna -no estoy diciendo la mejor: hay vanguardias que terminaron apoyando al fascismo, a Mussolini- es donde actúan las vanguardias como gran barómetro de las vitaminas modernas. La vanguardia es más moderna que la Modernidad, porque quiere adelantarse, consumar la Moderni-

dad. Aún con todas sus críticas a la modernidad burguesa y sus formas de vida, y sus creencias, las vanguardias creían más que nada en esas promesas instauradas por la Modernidad ilustrada burguesa. Se creía que la crítica del arte hacia la sociedad y hacia el propio arte, en último término iba a dar un arte post-burgués, nuevo, de liberación, modernamente pensado en cuanto utopía. Las vanguardias -y de ahí gran parte de sus contradicciones- en su crítica severa a la época histórica, en realidad tenían la idea de que debían consagrar la Modernidad a toda costa, entendiendo que la historia era un proyecto con sentido a realizar. En todo caso, el pensamiento de derecha siempre fue más escéptico, más tradicionalista, más pesimista frente a los constantes cambios modernos. El pensamiento de derecha puede ser hasta que añore lo premoderno. La vanguardia política o estética es la que piensa en cambio que si se produce el asalto, la embestida, el nuevo arte, se llega a que la promesa moderna se cumpla. Se arriba al futuro.

¿Cuáles son los elementos que estructuran una idea de vanguardia? Primeramente -y aquí estamos trabajando sobre el problema de la Modernidad y de la significación de las vanguardias- *la vanguardia plantea una concepción lineal de la historia.* La historia es un proceso unitario y complejo que avanza linealmente, desde un punto hacia una meta. Se postula una meta, una secuencia, no se va a cualquier lado, a la nada, como se piensa hoy. ¿Hacia dónde vamos? ¿Hacia una bomba en un edificio de diez pisos en Oklahoma, hacia un subte japonés? ¿Hacia dónde vamos yendo? La idea de vanguardia es que se avanza claramente hacia un lugar. Esto es Modernidad por excelencia. Bueno, el de derecha puede tener una meta, el de izquierda puede tener otra meta, el artista otra, pero la historia es "un camino hacia", como lo fija lo bíblico judeocristiano desde la pérdida del Edén y su necesidad de recuperación a través de una larga, infinita marcha histórica, humana, por los desiertos.

Luego, *la vanguardia plantea que hay un determinismo histórico.* Por donde avanza la vanguardia va a pasar la historia. Eso es inexorable. Lo que hace la vanguardia es adelantarse. Esto lo vemos tanto en el arte como en la política. Como la historia es lineal, si vos te adelantás, el grueso, el proletariado o el rebaño va a pasar detrás. Pero por donde vos ya estuviste, donde ya hiciste las señales para que vengan para este lado. Es decir que las vanguardias, por más que estén criticando el progreso capitalista burgués, *creen en la idea de progreso* fijado por la lógica de la modernidad capitalista desde sus albores productivos.

Por otro lado, si la Modernidad es la renovación de todo permanentemente en función de un presente de oro y de un futuro a concretar, las vanguardias son la expresión más clara de eso. *Son la absoluta novedad.* La idea más acabada de que se trata de crítica y *proyecto*. Por eso arrasan con el pasado en su vehemente gesto estético, político.

Esto tiene infinidad de herencias en la historia milenaria. Uno podría decir, cuando lee la Biblia, que los profetas del pueblo de Israel, eran adelantados. El profeta es el que anuncia el porvenir, el que cuestiona todo lo establecido, es una suerte acabada de vidente. También la Modernidad fue atravesada por esas figuras. El profeta, el caudillo, el Mesías, el religioso iluminado, Moisés atravesando el desierto con todo el pueblo atrás durante cuarenta años, es vanguardia de una falta, de una condena, de una promesa. El solo habló con Dios y sabe de qué se trata. Hay dudas, pero también hay una idea de "marcha hacia" la historia, hacia un objetivo, un punto de llegada, una tierra prometida, un paraíso reencontrado, un estado de felicidad, una sociedad comunista, un Estado liberal realizado, donde todos vamos a tener dinero y cuentas bancarias infinitas. Siempre hay un punto de llegada hacia donde la historia marcha.

Hoy aparece en la filosofía, en la canción rock, en la nueva novelística, que no hay ninguna marcha, ninguna llegada, ningún punto final de nada. Estamos así flotando en el medio del espacio, de un desguarnecido espacio histórico. La Modernidad se planteó a la vieja norma judeocristiana de que la historia es una marcha hacia algo. Vale la pena esforzarse porque se está buscando algo: privado, colectivo, propio, la constitución de la Nación, la ruptura del colonialismo, la liberación de los países africanos. Los tres millones de vietnamitas que murieron en su lucha contra los EE.UU. lo hicieron absolutamente convencidos de lo que estaban haciendo; valía la pena defender la patria, valía la pena morir por ella, ser independientes aunque cayesen las bombas de napalm; había un punto de llegada, un sueño colectivo, una recuperación de identidad histórica, un sentido que los hacía vietnamitas y no otra cosa. La historia, desde perspectivas modernas, presenta infinidad de cosas que permitieron creer que hay un sentido. No sólo a través de sus caudillos, de sus figuras, sino de todos los que estuvieron atrás de esos caudillos, de esos programas, esas variables. También la crítica rotunda que le plantea a la sociedad el arte de las vanguardias, proclamando: "Burgués, vos sos lo peor que puede tener la Modernidad, hay que dejarte atrás, hay que pensar en otro

hombre, en otros paisajes de vida, en otras formas de amor y creación". Esto tiene un fuerte aspecto utópico, tiene la idea de que por detrás de lo enfermo, de lo patológico, de lo irracional, de lo injusto, va a haber otro ser humano, un sujeto redentor y dirimido, no manejado por lo económico, no manejado por intereses mezquinos privados, no explotador, no insensible frente a la suerte de los otros, no hipócrita. La utopía vanguardista la lleva adelante un artista que denuncia y demuele porque piensa que detrás de este mundo infame hay una posibilidad de otro mundo, de otro ser hombre, ser mujer. El que escribe una novela, el que cuenta pesadumbres, ignominias de la vida, también esconde entre las frases virulentas, frustradas, la posibilidad de una ciudad utópica, donde no viva esa pesadumbre, ni esa angustia, ni esa soledad de todos.

Las vanguardias artísticas y políticas van a tener entre sí relaciones buenas, equívocas, amorosas o insoportables. El movimiento surrealista discutirá fervientemente en Francia con el Partido Comunista Francés, se aliará, se separará, caminarán en parte juntos, en parte apostrofándose. Entre el Futurismo italiano liderado por Marinetti y el ascenso de Mussolini y el fascismo, habrá un gran primer momento de idilio. El Futurismo ruso y la revolución bolchevique tendrán también instancias de amor, de odio y confrontación. La línea stalinista que se hace dueña de la revolución en la URSS tendrá etapas de ataques a las vanguardias acusándolas, en el nombre del realismo socialista, de arte decadente, cadavérico, burgués, elitista, al servicio del imperialismo. Pero ésta es otra historia que no analizaremos aquí.

La vanguardia trabaja sobre varios presupuestos. Por un lado, *que está viviendo una época de tránsito*, una época donde algo se está cayendo -un mundo a partir de la Primera Guerra. Un mundo terminó y algo tiene que venir. *Que hay una crisis extensa*. La crisis no es solamente lo que se cae; la crisis es una refecundación de las cosas. La crisis es provocada por todo lo nuevo desconocido que anuncia *una historia* nueva. En esa historia nueva, a lo mejor lo que se hace necesario -como va a decir parte del Expresionismo, otra de las vanguardias radicada esencialmente en la plástica, la literatura, la música y el cine alemán- es la catástrofe. Hace falta otra expresión del dolor, del miedo, de la erótica, de la esperanza y la violencia humana para volver a re-conocer lo verdaderamente humano. *La crisis plantea que desde allí se emerge como un tiempo* nuevo. Estamos hablando en términos culturales, en términos del hombre desde el arte. Acá se necesita un nuevo sujeto, palabra que hereda después

Guevara -El Che Guevara tiene un artículo, que es uno de sus artículos más hermosos, que es "El hombre nuevo"; noción que ya venía, desde hace mucho tiempo trabajada por varios expresionistas. Eso es básicamente lo que vive el artista de vanguardia: *lo que fracasó es el burgués*. Se necesita un hombre nuevo.

¿Y qué hacer? Marx va a decir que el proletariado es la clase que está esperando. El artista va a decir que no sólo el proletariado, sino todos aquéllos que se liberen de las cadenas culturales concientes e inconcientes. Pero todos tienen un enemigo: el burgués de ese fin de siglo XIX y de ese principio de siglo XX, aquél que no supo llevar la historia a buen puerto: las trincheras de la muerte certificaban que la historia había acabado mal. Entonces hay *no una crítica a la Modernidad, sino a la Modernidad bajo predominio burgués*.

Había una gran herencia del siglo XIX, a través de la crítica, a través del ensayismo, donde se empezaba a develar la inmensa podredumbre ideológica que se vivía. La sociología ya estaba funcionando, la antropología funcionaba, la psicología también. Eso develaba lo que era el hombre, su lacra. Marx denunciando lo que es el capitalismo, la plusvalía, el dinero que se extrae a través de la explotación del obrero, el obrero como mercancía que se vende en el mercado. Todo el conocimiento sobre lo real, para el artista, para el político, ya estaba dado, era suficiente, inapelable. Lo que está sucediendo es esto, ha sido transparentado. Esto también permitía que las vanguardias se sintiesen seguras. Yo defiendo esto porque evidentemente es la verdad. Se ha develado, se ha analizado. *También hay un aporte de todo el siglo XIX de la ciencia y del conocimiento que hace que las vanguardias se sientan seguras en términos conceptuales, teóricos*, conocimientos que son imprescindibles de tener para poder encarar el cambio de un país, el cambio de una situación. Te respaldan, diría Marx, las leyes de la historia.

El arte todavía sigue planteándose, en algunas de sus manifestaciones actuales, la posibilidad de aparición de una nueva vanguardia. Todavía se sigue pensando en la idea de nuevas vanguardias, a pesar de que nada en esta atmósfera aparece hoy muy claramente al respecto. Esto no significa que no aparezca más. En todo caso la vanguardia necesita tener esta atmósfera para constituirse. Ahora bien, ¿Quién es el que hace, el que constituye, el que integra la vanguardia? Ahí está el artista. El artista generalmente en la ciudad. *El artista en la metrópoli, el artista marginal*, el artista que no quiere saber con el arte tradicional, instituido, con el mu-

seo, con lo consagrado. Un artista crítico, ácido, irreverente, que sufre el dolor del mundo y trata de expresarlo a través del arte.

¿Qué es ese artista? Ese artista recién va a transformarse en figura de vanguardia a principios de este siglo, también por su relación con el mercado. El artista es hijo del mercado cultural. El arte se ha transformado -como va a decir el propio artista- en una mercancía, en un producto más que se cotiza en el mercado. Si tenés éxito, vendés. Si tenés suerte vendés. Con esa venta vive. Con una buena venta vive bien, con una mala venta vive mal. Si el que te permite llegar al mercado te recomienda pintar en rojo en vez de azul porque la gente quiere más el rojo, pintás en rojo. El artista genuino dice no, a mí me importa un cuerno lo que la gente quiera. El va a hacer su arte, precisamente su único valor auténtico es experimentar, quebrar las modas y los gustos, crear lo que siente, lo que piensa, lo que concibe. Allí comienza una gran confrontación con el mercado. Con el mercado que plantea el consumo de la mercancía-arte y que trabaja en términos de venta y éxito. Por otra parte, desaparecidos los antiguos mecenas del siglo pasado, el artista, haga lo que quiere o haga lo que le mandan, depende del burgués consumidor, de un dinero, con que se compra un cuadro, una escultura, una novela, o una entrada al concierto. Acá va a aparecer una bohemia, una marginalidad que va a querer desentenderse de esta tiranía del mercado, donde se postula el éxito a partir exclusivamente de pautas comerciales, y donde quizás el artista vive la amenaza de tener que renunciar a sus más genuinas ideas y capacidades creativas, al ideal mítico del arte. El artista genuino, el verdaderamente creador, va a vivir, por el contrario, conservando aquel noble sueño con que de joven pensó por qué iba a pintar, por qué iba a escribir, por qué iba a componer música, en la misma senda de sus autores amados con que aprendió a querer las letras, las pinturas, las melodías. Será un héroe frente a la indiferencia, un personaje trágico frente a la banalidad burguesa. Pero el mercado rige de una manera tiránica y desamparadora del artista. Ya no es el mecenas que en el siglo XVIII acoge en su castillo a Bach, o a algún artista para que produzca y lo mantiene de por vida. Desde mediados del siglo XIX surge otra figura del artista, personaje de los bordes, marginal, gustador del vino de las tabernas, amigo de las prostitutas, dialogante de cualquier loco que quiere cambiar el mundo poniendo una bomba en el centro de la tierra. Artista que vive la ciudad desde sus perspectivas y sueños, pero un artista que está absolutamente en manos del mercado. Y si no está en manos del mercado, la pasa mal. Debe

venderse a cualquier postor para subsistir. Pero el mercado, ese monstruo que lo castiga y condena, es ese gran burgués que tiene el dinero para pagarle o no pagarle. También eso tiene mucho que ver en el desprecio del artista, porque el artista es esencialmente un individualista, un personaje que vive de las relaciones personales básicas que tiene con el mercader que le vende la plástica o la partitura, o el que le va a editar la novela, o el que no le paga los derechos una vez que edita la novela. Esa será la figura por excelencia del artista moderno, también el de vanguardia. El arte es su vida, su casa, su hábitat. Y ofrenda su vida a esa experiencia. Luego puede tener éxito o no.

Hay un filósofo que va a tener mucha incidencia en la constitución de esta figura del artista de vanguardias, va a ser el alemán Friedrich Nietzsche. A lo largo de toda su obra Nietzsche trabajó mucho la problemática del arte, el lugar del arte, la forma de interpretar la historia filosófica del hombre desde variables de fondo estético. Podríamos decir que su lectura filosófica está casi en sede estética, en su regreso a lo mítico y trágico griego, a las siluetas y caracteres de los dioses Dionisios y Apolo. El va a trabajar una figura, una subjetividad excepcional para enfrentar la debacle, las falsías y las hipocresías de la vida y la moral moderna, que va a ser consustancial luego para la constitución del artista en el siglo XX. Nietzsche va a amar en su juventud la música romántica de Wagner, pero va a descubrir a lo largo de su vida que lo que había alabado de dicho creador era precisamente el lugar absoluto de la mentira, la creación burguesa consoladora por excelencia, de Wagner. A partir de estos razonamientos, trabaja la idea de un sujeto difícil de expresar, que no es blanco ni negro; es contradictorio, ambiguo, pero que va a repercutir fuertemente en la figura del artista del siglo XX, de ése que está gritando sus denuncias a través de una tela, de una novela, etc. Va a decir Nietzsche: *"Todo arte, toda filosofía pueden ser considerados como medios de curación y auxilio de la vida ascendente o de la vida descendente, pero siempre presupone sufrimiento o seres que sufren"*. El arte presupone el sufrimiento, afirma el filósofo. *"Pero hay dos tipos de sufrientes* -va a decir Nietzsche. *Por una parte, los que sufren por una sobreabundancia de vida, los que quieren un arte dionisíaco, desde una visión y una perspectiva trágica de la vida"*. Es decir, hay un sufrimiento que es por una sobreabundancia de vida, por una sobreabundancia de lucidez, por una sobre-conciencia. Es un arte o una filosofía o conciencia ascendente que busca las alturas, las cimas de las montañas, el vuelo alto. Estos primeros van a tener una visión trágica

de la vida. Precisamente esta sobreabundancia de vida, esta conciencia absoluta no es que nos lleva a una felicidad estúpida, nos lleva a una conciencia trágica, porque esta lucidez nos desnuda la miseria del mundo. No a creer que porque estamos muy vitales el mundo anda bien, sino que la mucha conciencia lleva a una conciencia trágica, a la miseria de lo que es el mundo. Nietzsche fue un polemista con toda su época. El dice: *"Y por otra parte, están los que sufren por un empobrecimiento de la vida,* -no por una sobreabundancia de vida- *y anhelan del arte y de la filosofía el sosiego, el silencio, la belleza, el mar en calma, o bien la embriaguez, el aturdimiento".* Es un punto esencial de diferencia que devela lo que serán las vanguardias. El que sufre por empobrecimiento de su vida, porque él mismo la empobrece, porque empieza a odiar al resto, porque quiere vengarse de ese sufrimiento; él que es un pobre tipo, en definitiva, ése va a buscar en el arte el sosiego, el silencio, la belleza, va a buscar esa imagen para consolarse cobardemente. Ese es el burgués por excelencia, dice Nietzsche, el burgués filisteo, el hombre "de cultura". Consolarse quiere decir: si yo soy una miseria humana, pero a mí una cosa me conmueve, el arte, quiere decir que no soy tanta miseria. Acá hay un punto fundamental del arte burgués para entender con lo que rompen las vanguardias. La vanguardia rompe con esta idea, no quiere consolar al burgués. No quiere consolarse. No quiere que el filisteo lo apruebe, entre en complicidad con su obra, ese sujeto que siendo una miseria durante toda la semana, al leer una novela o ver una película siente que él también siente, se "espiritualiza", se emociona. Aunque después haya explotado infinidad de gente, sea torturador o tire personas desde aviones. Esto pasó en los campos de concentración alemanes: el burócrata nazi que eliminaba judíos era un amante de Wagner, un amante de Göethe, un alemán culto. El arte, entonces, aparece como consolación, como negación de lo real, como alivio al empobrecimiento descendente. La miserabilidad humana aparece resguardada por la sublinimidad del arte. Esto es con lo que rompe la vanguardia. La vanguardia dice "basta de mar calmo, basta de sosiego, basta de fastuosidad, basta de adorno bello". Este es un punto importante y nace en esta idea nietzschiana. Porque la vida es trágica de lunes a lunes. Y están los que sufren por empobrecimiento, que van a buscar en el arte una especie de enriquecimiento por el que pagan. Si yo tengo un buen cuadro o veo una buena película y me emociono, soy como el resto de la gente. Y entonces se pregunta Nietzsche, cuál de las dos variables es la que él, como filósofo de una época a la que desprecia profundamente, defiende. Defiende la primera.

Es un pensador, que ha pasado todos los sufrimientos, enfermedades y todos los dolores, y que a través de ese dolor piensa -pero no ya el dolor de ver un cuadro con un chico pobre lastimado- sino el dolor que produce la vida en su totalidad. Está hablando en términos filosóficos. Para Nietzsche, esta sobreabundancia de vida significa exactamente todo lo contrario de lo que hoy el sistema nos vende como sobreabundancia de vida: poder entrar en Alto Palermo y comprar todo en todos los negocios, y ahí estaríamos supuestamente en la sobreabundancia de una vida. La publicidad del sistema es esto. No tenés el dinero para comprarlo, pero si lo tuvieras, ése es el punto de llegada. Nietzsche está en las antípodas de esto. La sobreabundancia de vida es el dolor absoluto que debés atravesar para pensar que hoy nos ha quedado solamente, como rebaño, Alto Palermo.

Esto va a tener enorme incidencia en el artista. El artista se siente un personaje trágico, que atraviesa el dolor de la vida para pintar, para crear. Para hacer algo que valga la pena. Este artista va a encontrar en el mensaje de Nietzsche esta sobreabundancia de vida, que es una sobreabundancia de dolor. Va a decir Nietzsche: "*No es posible ser feliz mientras en torno nuestro todo sufre y hace sufrir. No se puede ser ético mientras la marcha de los asuntos humanos esté determinada por la fuerza, el engaño, la injusticia. No se puede ser siquiera sabio mientras la humanidad entera no haya luchado en la competición de la sabiduría e introducido al individuo de la manera más amplia en la vida y el saber*". Acá hay otra idea que va a retomar la vanguardia, que es introducir al individuo en otra vida. El artista va a decir que el arte tiene que romper su autonomía, su lugar diferenciado, y mezclarse con la vida. El artista de vanguardia va a plantear que el arte tiene que disolverse y desaparecer. El arte desaparece como hecho diferenciado. El sueño de la vanguardia es que todos seamos artistas, que todos seamos conciencia doliente y fuerte. En el momento en que todos seamos artistas no necesitamos ir a ver ninguna exposición estética. En todo caso pintaremos en las calles -éste era el sueño de las vanguardias- y cada uno hará su obra de arte.

Nietzsche va a hablar del *hastío espiritual*. Llega un momento en que el mundo hastía en su irracionalidad, en su barbarie, en su salvajismo, en su imbelicidad permanente, en su imposibilidad de razonar las cosas: lo que estamos viviendo hoy. Y desde la arrogancia de todo hombre que ha sufrido profundamente, dice Nietzsche al reivindicar al tipo hastiado, pero precisamente hastiado por arrogancia espiritual, porque

ha llegado un momento en que desprecia, como hace él, al resto de la humanidad: *Ese orgullo del elegido del conocimiento, del iniciado* -esto va a tocar mucho a los artistas, que se van a sentir iniciados-, *del casi sacrificado por el mundo que encuentra necesaria toda clase de disfraces, se va a tener que disfrazar de diversas maneras, para protegerse de las manos inoportunas y compasivas, de los bellos espíritus burgueses".* Es decir, lo que tiene que hacer el iniciado es disfrazarse de cualquier cosa para no entrar en contacto con esto, para no recibir ningún tipo de compasión, para poder seguir sufriendo, porque sufrir es la sobreabundancia de la conciencia de vida, para poder ser artista, para poder ser creador. *"El sufrimiento profundo ennoblece* -en esto es puramente romántico Nietzsche. *Y en lo tocante a mi larga enfermedad, le debo indeciblemente mucho más que a mi salud. Le debo también mi filosofía. Sólo el gran dolor, ese dolor lento y prolongado en que nos consumimos cual leños al fuego, que se toma su tiempo, nos obliga a descender a nuestra última profundidad y a desprendernos de toda confianza, de toda benevolencia, de toda indulgencia y medianía. Dudo que semejante dolor nos mejore, pero sé que nos hace más profundos, con la voluntad de preguntar en lo sucesivo más profundamente, más severamente y rigurosamente, más maliciosa y sigilosamente de lo que se ha preguntado hasta ahora. La confianza en la vida ha desaparecido, la vida misma se ha convertido en el problema. Incluso el amor a la vida es posible aún, sólo que se ama de otro modo al mundo. Es el amor a la mujer que nos inspira dudas [...] Si nosotros convalecientes tenemos necesidad de un arte, se trata entonces de un arte diferente, sobre todo de un arte sólo para artistas".* Para el artista, lo único importante es crear. Aquél que recibe auténticamente ese mensaje, el lector, el que contempla un cuadro, el que escucha una música, ése también es parte de ese mundo de dolor, hastío, sospecha y arrogancia, aunque sean cien. Esto es muy importante, porque hoy estamos en la época del rating y de las estadísticas. Puede haber un hermoso libro de poemas en Argentina que tiene doscientos cincuenta ejemplares, y puede haber inmensas infamias con cinco millones de espectadores. Muchas veces nosotros caemos en la valorización de que algo vale porque tiene cinco millones de espectadores y no porque tiene doscientos cincuenta lectores. Nietzsche diría, el que valoriza así es el que ya no importa. Y hay hermosos poetas que trabajan hoy la palabra en Argentina y que evidentemente no lo leen ni doscientas cincuenta personas. Acá lo que está diciendo Nietzsche es una cosa parecida. El mundo que importa pensar es el de los iniciados.

El artista se tiene que preocupar solamente del artista. Quiere decir que cuando aquél lo recibe -aunque sean dos- ya se ha producido una comunión, una fusión artística, una conciencia plena, trágica, necesitada de curación por sobreabundancia de vida. Es decir, el dolor los ha atravesado a los dos, por lo cual son elegidos, iniciados, aristócratas, que girando la cabeza observan al resto del mundo. Nietzsche en ese sentido fue duro. Soberbio, excesivamente soberbio, quizás, extremo en su vuelo de altura, y al mismo tiempo humano, plenamente humano en su dolorosa experiencia de mundo. Les dijo a los alemanes: "Yo voy a ser comprendido en el futuro porque ustedes, alemanes, son unas bestias tan grandes que no entienden una sola palabra de lo que digo". Efectivamente, quince años después de su muerte, este martillazo al siglo XIX que lo quiebra en mil pedazos, denunciando todas sus lacras, es el pensador que atraviesa gran parte de las vanguardias estéticas y genera este nuevo héroe, este nuevo elegido, esta nueva avanzada, la figura del artista de vanguardia. Podríamos decir que a través de sus palabras, de la descripción de esta figura, aparece el artista moderno de vanguardia. Y no solamente el artista, también el político. Aparece esta figura que se siente atravesando todo el dolor, alcanzando una lucidez impresionante, y no importándole otra cosa que su cercanía con otro artista, con aquél que lo va a entender.

Aparece el que se anticipa, el que se adelanta al propio curso de la historia, el que marcha a la cabeza en los procesos sociales y culturales. El que ejerce una crítica desde un sitio y una conciencia precursora. El que busca demoler lo viejo, señalar lo que debe quedar atrás y marcar el camino de lo nuevo que necesita emerger. El hombre de la vanguardia.

ESTÉTICA Y RUPTURAS: EXPRESIONISMO, FUTURISMO, DADAÍSMO

Teórico Nº 5

◆

Nicolás Casulla

Vamos a seguir trabajando el tema de las vanguardias. Habíamos terminado la clase pasada con cierto legado nietzschiano que luego se subsumió como ideología crítica en el mundo del arte y ayudó a configurar el perfil del artista de vanguardia. Esa época que denominamos de las vanguardias concluirá en 1939 con la Segunda Guerra Mundial, y ya no volverá a ser claramente reactivada hasta la década del '60, donde esta experiencia modernista por excelencia reaparece como una suerte de gesto final de toda una gran y larga época tratando de recuperar, en las rebeliones juveniles y libertarias, mucho de lo que venimos analizando.

La idea de vanguardia se plantea como profunda crítica y al mismo tiempo como una utopía de cambio en un determinado momento de lo moderno, signado básicamente por el episodio de la Primera Guerra Mundial. Al concluir esta guerra, con las secuelas que deja en Europa, emerge claramente para la intelectualidad de ese momento, para el artista, el pensador, para aquéllos que conforman el mundo de las ideas, dos visiones: por un lado la visión de que la catástrofe cultural, espiritual aconteció, y con ella, la muerte o al menos la agonía de esta narración de la razón burguesa ilustrada que había prometido la vida plena en la autonomía del individuo asumiendo su definitiva libertad. Por otro lado, el

fin de la Primera Guerra Mundial coincide con la primera gran revolución social en Rusia, la llegada al poder de la vanguardia leninista. Ya en 1918 Lenin y Trotsky están en el poder de la URSS. Aparece de manera rotunda la idea de que "éste" es el momento preciso para cambiar la historia, para reformular el mundo, para terminar con lo que no había dado resultado. Con el triunfo de este nuevo sujeto de la revolución, el bolchevique, paradigma de la figura del vanguardista, aparece un amplio -fanático a veces, dogmatizado otras- campo utópico que cala muy hondo en el espíritu de las vanguardias en el campo del arte y de la política. El bolchevique, un "nuevo hombre" victorioso, el artífice de la revolución, el adelantado de un mundo renovado, el ocupante de un nuevo Estado prometeico, incidirá no sólo en la cultura de las izquierdas sino también en los ámbitos de las derechas, como prototipo del imprescindible actor social que exige la época.

El arte discute ya no solamente sus cuestiones específicas, sino que se enlaza con todo ese momento, donde va a haber revoluciones frustradas, como la alemana y la italiana, y revoluciones triunfantes, como la que se produce en Rusia, impregnado este mundo artístico también por algo que va más allá del arte, y se entrelaza con planteos políticos expresos en relación a las clases sociales en lucha, los hombres proletarios llamados a transformar la sociedad, la injusticia económica, lo irracional de un sistema que padeció una guerra devastadora y persiste en anunciar una segunda contienda bélica. En este marco tienen un reinado muy fuerte estas ideas, estas prácticas, estas tendencias que se agrupan en términos de avanzada, de vanguardia, de modelo anticipado al propio tiempo histórico.

Decíamos que específicamente en las vanguardias artísticas, lo que surge como elemento determinante y sustentador es un rechazo a la tradición estética, pero que no solamente se da en cuanto a las obras artísticas que heredaban, sino a la tradición como mundo de valores, de conductas, de costumbres, de ideales, de metas, que el artista plantea superar, eliminar, para empezar algo nuevo. En este sentido las vanguardias, como afirma el téorico marxista de la cultura Perry Anderson, se coagulan como "ismos" que procuran adecuar el mundo de valores, conductas, visiones de vida, prácticas del mundo vital, a la altura de la propia modernización que viene sufriendo la historia en su conjunto. Podríamos decir que después de casi ochenta años de cierto statu quo, aparece en Europa, entre 1900 y 1925, este cuadro convulsionado de guerra y revo-

lución, donde se termina un siglo de supuesta paz, la "bella época" del buen burgués, y la historia concreta otra vez pasa a ser discutida en acto, en acción, es decir, con un nuevo actor, *la masa*, inéditamente movilizada por proyectos, doctrinas, perspectivas de confrontación, malestares profundos. La vanguardia estética, en ese sentido, se plantea dentro de su campo, y más allá de él, este rechazo a las tradiciones estéticas, y a la vez y concomitantemente la denuncia a las morales, a las costumbres y a los valores sociales establecidos y anacronizados por los nuevos vientos de la historia. Plantea que no hay un gusto artístico universal, para siempre, sino que cada época, cada tiempo tiene sus gustos, sus modos, sus formas de expresarse. La vanguardia vienesa, ciudad que también tuvo sus sectores de artistas avanzados, va a plantearse el lema: "A cada tiempo su arte, al arte su libertad". Este tiempo del arte que quiere expresar su época, estos grupos que quieren expresar en ideas y en creación lo que está aconteciendo como escena del presente absoluto, se encuentran en un mundo ya modernamente reconstituido, el mundo de la gran metrópoli, el de las grandes masas, el de las multitudes, el de la máquina, el de las mutaciones en el campo de la comunicación, el de la aceleración técnica, el de la velocidad, las nuevas formas productivas seriadas, el monumentalismo fabril y los nuevos conocimientos científicos aplicados de lleno a la industria. También la vanguardia se siente sacudida, aturdida por este mundo, que es un presente que necesita su expresión estética específica, metropolitana.

Van a aparecer distintas variables y tendencias. Lo importante es lo que en el fondo plantea el artista de vanguardia al mundo. Lo que plantea es las formas que adquiere esta otra realidad que se hace presente. La búsqueda, la expresión, el armado, la constitución profunda y confusa de otra realidad emergida del conjunto de los acontecimientos y referencias que se precipitaron sobre la historia del hombre. El planteo de que más allá de la realidad legal, supuestamente "unitaria", legitimada que uno vive, hay otras realidades, inéditas, sin antecedentes, críticas, que el artista se siente llamado a tratar de descubrir y manifestar. Fragmentación, fugacidad, precariedad, irisación de lo real, balcanización de la sensibilidad, opacidad de lo evidente, transparentación del secreto, desagregación de la experiencia en lo urbano masivo. En las vanguardias va a darse de distintas maneras esta búsqueda de esa otra realidad que auténticamente redefine la subjetividad, la sensibilidad del hombre moderno, como si por detrás de las apariencias de lo real se percibiese una

realidad esencial, olvidada, extraviada por el fárrago de los acontecimientos, necesaria de ser descubierta, repuesta, llevada al lienzo, a la música, a la literatura, a la danza. ¿Qué era ahora el hombre, la experiencia de lo humano? ¿Cómo representar un mundo que aparecía de pronto como irrepresentable de acuerdo a clásicos cánones modernos del arte?

Básicamente se viene de un larguísimo período donde había gravitado el realismo del siglo XIX en las expresiones estéticas, es decir, la imprescindible adecuación del arte a la imagen que tenemos de lo real. La vanguardia confronta con esa variable romántica, realista, naturalista, impresionista que había atravesado el siglo XIX, la combate expresando que "esa realidad" es apenas una realidad más, y más que esto, el presentar realistamente las cosas desde el arte es caer definitivamente en las apariencias, en la mentira, en lo ilusorio de la vida y de las relaciones humanas. El mandato del arte es la búsqueda de esas otras realidades invisibles, disgregadas, mutiladas, agrietadas, que no se hacen presente sino a través de una nueva intuición, imaginación, investigación, experimentación, en ese acto complejo y profundamente subjetivo de la creación. Esto significa que lo que ponen en el tapete las vanguardias es que exclusivamente el lenguaje construye la realidad. El lenguaje no refiere a un mundo previamente preexistente que el lenguaje va a buscar -descubre y hace un esfuerzo inigualable por retratar adecuadamente. El lenguaje construye la realidad -no va en busca de una realidad constituida "de verdad", frente a la cual hace de mero intermediario. No es una mimesis precaria, una copia lograda, un reflejo adecuado de cómo es el mundo "de verdad". No hay un mundo de verdad, y un lenguaje que lo trae a lienzo, a página en blanco como el pescador al pescado. La realidad es constitución del lenguaje. Esa es la crítica de las vanguardias, del Expresionismo, Cubismo, Dadaísmo Surrealismo, Abstraccionismo, a la apariencia, a la falsedad del Realismo que trabaja en función de demostrar que con el lenguaje artístico va hacia una realidad insospechada de otras cosas. Lo que plantean las vanguardias es que *el lenguaje constituye la realidad, y de acuerdo a cómo trabajemos nosotros el lenguaje, así tendremos la realidad. Y que no hay una realidad de verdad y otra realidad de mentira.* Lo que construye el lenguaje es verdad en tanto que lenguaje. Después lo podemos discutir, pero la propia discusión propondrá otta realidad en discusión, que también será construcción del lenguaje.

La vanguardia, en todas sus variables, y más allá de sus diferencias -porque las hay- va a rechazar esta idea de traducir una realidad su-

puestamente ya constituida en términos realistas. Por otro lado, y al calor de este problema, las vanguardias van a tratar de establecer distintos criterios de belleza. Esta es otra problemática: qué es la belleza. Esto lo discutió filosóficamente la originaria filosofía griega, los diálogos sócratico-platónicos, centenares de años antes. Frente a la mutiplicidad de la belleza en el campo de lo sensible, la necesidad de la búsqueda de la belleza metafísica, de lo bello en sí. ¿Hay un canon definitivo de belleza para todo tiempo y lugar? ¿O la belleza es la construcción de época que puede hacer un artista a partir de determinado gusto, determinada forma, determinada imaginación, determinadas convenciones, como afirmaba un siglo y medio atrás el romanticismo? La discusión sobre lo bello está muy ligada a esta variable de representación de lo real. El planteo de vanguardia, hija en este sentido de la propuesta de Baudelaire, el poeta francés de mediados del siglo XIX, va a ser que no hay belleza permanente, que la belleza es fugaz, circunstancial, perseguida inútilmente, en todo caso. Que está marcada por las convenciones, por valores históricos dominantes y las modas sociales. Que la belleza moderna no es lo armonioso, lo orgánico, lo agradable, lo placentero, lo unitario, sino la discusión del propio artista con su obra, la crisis de ese artista con su obra, que la belleza, el arte en definitiva, es preguntarse de ahora en más qué es el arte, si persiste el arte, si se puede extremar un poco más ese sueño del arte. Que la belleza moderna es la cita de lo circunstancial, la moda, con lo eterno.

La vanguardia está viviendo el nuevo mundo de la metrópoli, de las masas, mundo fragmentado en el cual nosotros estamos absolutamente habituados a vivir, este mundo de lo real resquebrajado, de la desagregación permanente de lo real, como significa vivir en una ciudad como Buenos Aires. La vanguardia trata de expresar eso. Confronta con las variables de la estética moderna que buscaba clásicamente en el cuadro, en la obra, en el texto, la unidad de sentido, la unidad ilusoria de un mundo. La obra moderna no había roto en definitiva con ciertos preceptos clásicos, un ilusorio rehacer mimético de la realidad, rehacer lo bello de la unidad orgánica aunque presentase lo feo, el espanto, lo informe. La obra remitía siempre a un consagrado referente de realidad que armonizace la obra y lo otro. De ahí nos queda ese gesto o reacción espontánea que todavía se tiene al ver una obra moderna bajo cánones clásicos y decir qué armonioso, está absolutamente todo claro, "tal cual es", real, "la oscuridad de este bosque es exactamente la oscuridad que yo percibí cuando anduve por un bosque". Este realismo es con lo que

confronta la vanguardia. No hay una belleza como modo estético de representación, porque precisamente lo que pone infinitamente en discusión el arte es la representación del mundo. El arte, más que discutir el mundo, discute con los lenguajes que lo instituyen, con las discursividades que legalizan y aseguran "lo real".

Estamos trabajando sobre una experiencia que llevan adelante las vanguardias artísticas, que es muy importante para entender el mundo de hoy, porque estas vanguardias van a influir mucho también en el pensamiento teórico, el pensamiento filosófico, el pensamiento que analiza la cultura de nuestro tiempo. El arte básicamente discute el lenguaje que enuncia al mundo. No tanto un objeto de saber, ese punto donde tengo que llegar para develar cómo está constituida una sustancia. Lo que discute el arte es el lenguaje que nos lleva a eso; el lenguaje con el que nosotros construimos lo real. Para nosotros hay lenguajes que se nos aparecen más reales, otros más ilusorios, otros más bellos. Un lenguaje científico se nos aparece como más real en un botánico que describe una planta que en un poeta. En cuanto a la planta, lo que dice el botánico suena más real, porque para eso estudió, aunque sea aburridísimo lo que diga. Lo que dice el poeta es su planta, nada más, apenas, hermosa, amarga, solitaria, evocadora: nuestra planta, mi planta, si alcanzo al poeta. Es construcción del lenguaje. Cuando el poeta describe el árbol, está caminando hacia un saber del árbol, de la verdad del árbol. Cuando el botánico describe puntillosamente el árbol está también haciendo literatura, nos introduce en la escritura, es escritura botánica asentada en investigaciones de su disciplina. Es la fabulosa capacidad del lenguaje para construir lo real. Esta verdad de lo real y sus lenguajes conformadores lo saca a relucir la problemática estética ya en los albores de lo moderno, y persiste como problemática modernista radicalizada en el arte de vanguardia. La importancia que tiene hoy, por ejemplo, toda la problemática del lenguaje en lo cultural, en lo filosófico y aun lo científico, esa impronta linguística como clave de bóveda de los actuales caminos del conocimiento, reconoce una fuente originaria en lo moderno; y es aquel debate entre el yo de la razón ilustrada científica y el yo poético literario, para que en el fondo último de nuestra idea de lo real, como decían algunos románticos, nos encontremos finalmente con el océano poético, apenas, sólo y nada menos que con la palabra fundadora de todo. Podríamos decir que esto que estamos viviendo ahora nosotros en el debate de las bases epistemológicas, es también y en gran parte herencia de lo

que se constituye como problemática estética y filosófica a principios de siglo, al calor de literaturas, ciencias y poéticas en crisis profunda.

En segundo lugar las vanguardias se plantean contra la consagrada autonomía del arte moderno. La Modernidad en sus inicios, siglo XVIII, XIX, planteó la esfera particular del arte. Así como había ciencia, como había política, filosofía, también había una esfera particular del arte. Esto sirvió no sólo para liberar al arte de sujeciones a otras esferas, sino para enfrentarlo a su propio dilema de estética y ética desde la libertad creadora. Desde esta nueva perspectiva, autónoma, el arte estaba dedicado a lo largo del siglo XIX a plantear un ideal de cultura burguesa. A plantear lo otro con respecto a la miseria del mundo. La armonía, la belleza, la unidad, lo orgánico, era precisamente el arte como un ideal moral y pedagógico burgués. Un camino de formación en valores universales, intemporales, inmortales, una escuela jerarquizada como formas de mirar el mundo, de asumir sus aspectos críticos, de desarrollar una sensibilidad superior. Actualmente nosotros seguimos pensando el arte, si es que ustedes piensan alguna vez en el arte, como un ideal. Si leemos una obra de Shakespeare, *Hamlet* por ejemplo, allí se encuentran grandes problemáticas que desgarran lo humano, grandes personajes que traspasarán todas las épocas de lecturas: de muchas maneras esa obra nos remite a una comunión con un mensaje estético ideal. El arte aparece como una esfera autónoma. Un mundo no sólo absolutamente diferenciado del resto, sino aglutinando aspectos sensibles, trágicos, éticos de lo humano que ninguna otra esfera del saber va a poder alcanzar. Como si hubiese otro mundo creado en el mundo, otra historia junto a la historia: *Hamlet*. Nadie le va a exigir nada al arte. Sólo que sea eso, que se consume como creación auténtica. Puede hacer con nosotros lo que quiera en términos de sensibilidad, de conocimiento, de belleza, de horror, de muerte, de emergencia de lo diabólico. Nadie le va a exigir mesura, adecuación a supuestos valores establecidos, límites, fronteras, respeto a los códigos penales. Si el héroe mata a su padre, el autor no va preso. Sólo se le exige en dimensión del lenguaje, su amoroso objeto. Ese privilegio de autonomía tiene su costo, el estar distanciado de la fragua de la vida. En la fragua de la vida aparece el buen burgués, aparece el miserable proletario, aparece el señor del ejército, aparece el comisario, aparece el embajador de Estados Unidos, aparece el cura, aparece el animador de televisión para contarnos qué pasó con nosotros. Ellos tienen posibilidad de decidir directamente desde sus respectivas esferas las cosas efectivas de

la vida. Cuando nosotros vamos hacia el arte, el arte nos estaría indicando el punto de "entre paréntesis". Ahí nos volvemos sensibles, nos abrimos a los otros universos, nos sumergimos en lo sublime del dolor y la espera redencional. El armado racionalizador del mundo burgués sitúa al arte planteando sus cosas específicas en una suerte de intervalo, de lo real suspendido, para que el buen burgués se sienta que también puede acceder a un mundo de cuestiones "ética-estéticas".

Contra esto embiste la vanguardia estética. La vanguardia artística también es oposición, crítica, es malestar con el entramado de la cultura, con los espacios establecidos y otorgados, es cuestionamiento a ese lugar autónomo del arte. La vanguardia, desde la reflexión política y teórica hereda el legado romántico: el arte no es espacio exclusivamente expresivo, receptivo, gusto, sensibilidad, relativismo. Es disposición a discutir el mundo y sus discursividades, es propuesta intransferible de la obra, es problemática de enunciación creadora, no de simple recepción. Es teoría, es decir, discusión sobre la verdad en la constelación moderna de las discursividades sobre la verdad. Es gesto indudablemente político sobre las representaciones del mundo y sus conflictos, legalidades y marginalidades. La vanguardia proclama su deseo de llevar el arte a la vida, de fundir el mundo vital con el arte, de borrar fronteras, de escapar desmesuradamente de su esfera racionalmente otorgada por las formas del dominio burgués. Esto luego va a ser criticado por un filósofo alemán, Jurgen Habermas, estudioso de este tiempo actual, de autoconciencia de la modernidad, donde parecieran efectuarse los balances de lo llevado a cabo por una cultura y sus actores. Habermas va a enjuiciar duramente esta pretensión dadaísta, surrealista, de ambicionar la superación de las esferas racionalizadoras, de no respetar el reaseguro de las autonomías y contribuir de esa forma a una nihilización del mundo al parecer sin regreso, donde al arte de vanguardia le cabría también una cuota de culpa, además del gran engranaje nihilista de los poderes económicos, bélicos y científicos que almacenó el siglo XX.

Pero las vanguardias tienen ganas cambiar el mundo. Tienen ganas de que ni el diputado, ni un sistema filosófico, ni la academia, ni una tradición cultural, ni un burgués esquizoide, ni un tratado sociológico, ni el soldado, ni el cura, ni el rey, le fijen "su lugar" de autonomía al arte. Por eso se enlaza tan fraternalmente a ideas revolucionarias que anuncian cambiar el entramado de la vida y sus instituciones. Para las vanguardias, el arte burgués como espacio autónomo dedicado a plantear lo bello, neu-

traliza la miserabilidad del mundo. La vanguardia va a decir "devolvamos el arte a la vida". Quitémosle esa autonomía, lancémoslo a la vida, que se mezcle con la gente. Que exprese lo que es la realidad velada de la gente.

Aquí aparece otro tema en discusión en la actualidad. Aquél que señala que nuestro mundo ordenado a través de estéticas de masas publicitarias y televisivas, en realidad es legítima herencia del sueño de las vanguardias tratando de estetizar el mundo. De estetizar la técnica, la política, la filosofía, la mirada sobre la totalidad de lo real. Que el arte contemporáneo, de post o trasnvanguardia, en muchas de sus expresiones conjuga una ciega, acrítica y celebratoria fusión técnica, ideológica, y de dispositivos con "la vida". Con una mítica noción de vida, legado de aquellas vanguardias que si bien denunciaron las patologías, los cánceres de una cultura, en realidad también cayeron presas siempre del entusiasmo de "lo nuevo", de la innovación, de las promesas instrumentales y comunicativas, de las lógicas impuestas como progreso por el bloque industria-tecnología-mercado-audiencia. Es decir, se sintieron fascinadas "con la vida". Y sus actuales herederos en el campo del arte, también fascinados por la actual "vida" informatizada, massmediatizada, utopizada en términos tecnológicos, estetizada, globalizada hasta en sus últiimos rincones. Festejantes hoy de lo virtual, de la pantalla, de sus operatorias, de los textos y los hipertextos. Es decir, con todo aquello que la crítica teórico-estética de las vanguardias denunciaban, aunque contradictoriamente. La acusación de Habermas en cuanto a lo peligrosamente aventurado de las pretensiones de las vanguardias con su "salto a la vida", repareceria como cuestión interesante en este tema. Desde el solo camino de la sensibilidad, de la expresión, de la utopía, de la creación, todas estas variantes pueden transformarse en "mito del artista". Lugar del mito, donde desaparece la crítica teórica que analiza y desnuda a una época a partir de la validez o no de una obra de arte. Donde desaparece la necesaria tensión y diferencia entre esa obra de arte, y un producto cultural como artefacto con el cual hoy se confunde. Lugar mítico, entonces, donde quedaría únicamente el gesto estetizante, ciego, inconformista como precisa el propio mercado capitalista, pero en definitiva, celebratorio de las lógicas bárbaras del sistema de vida.

El lenguaje, las estéticas y los géneros de masas han heredado mucho de las vanguardias. Eso podría interpretarse como un cuestionamiento a la experiencia de la vanguardia, a lo que ellas se propusieron como rechazo a las formas de la cultura burguesa más alienantes, cosificadas y

represivas de la genuina naturaleza del hombre. Ya en los '60, cuando aparecen las primeras corrientes artísticas posmodernas que señalan que ya no existen las vanguardias, van a ejemplificar ese argumento al decir que Picasso, Cezanne y Van Gogh están colgados en la oficina de la Casa Blanca del presidente Kennedy. Esa sería la referencia más categórica de que la vanguardia ya fue. En los despachos del poder que ordena y guía la bárbara guerra de exterminio contra el pueblo vietnamita en ese entonces, el poder más fuerte de la tierra, los otroras vanguardistas están colgados literal y metaforicamente de las paredes.

Aquí se verifica otra gran contienda que asumió permanentemente la vanguardia por tratar de zafarse de su propia consagración como institución-arte. Por tratar de provocar permanentemente el deslinde, la distancia, y no ser tragada, subsumida por las formas arrasantes del mercado por un lado, y la bendición de la academia por el otro. Mercado y academia, por decirlo gruesamente, aportan y realimentan la institucionalización del arte. Si hubo una gran diferencia entre el artista de vanguardia y los medios de masas, el kitch, las formas de arte industrializado, las operatorias de consumo del burgués filisteo como expresa Nietszche, es que ese artista trató de no ser absorbido por la lógica serial y saturante de la industria cultural, y a la vez renegar, apostrofar contra la institucionalización histórica del arte que lo condenaba al visto bueno de la cultura establecida, al museo, a la academia enclaustrada en sí misma. Tratando de generar una voz que realmente no aparezca cosificada, llevada a mercancía especial "distinta", privilegiada, mitificada por la compraventa o por los especialistas entendidos.

En su sueño de mezclarse con la vida, la vanguardia confronta con la propia institucionalización del arte en la cultura moderna burguesa. El arte tenía su lugar, su espacio, su sitio de diferenciación como momento creador, expositor, receptor. Las salas de exposiciones, el museo, la academia, el recinto de la ópera, los escenarios consagrados, los mundos de elites, de entendidos, sus ceremonias, sus ritos tradicionales, sus códigos de aceptación, sus formas homenajeantes, sus galerías de notables, sus espacios establecidos en los medios de información, sus tipos de eventos. Todos estos aspectos y elementos conforman la institución-arte, lugar donde termina depositada y cumple su trayectoria ese objeto obra de arte. La vanguardia también va a rebelarse contra la institución arte, misión por demás difícil, porque ese acto exige disolver la categoría obra de arte. Convertir una categoría de objeto en otra. Para la vanguardia, la obra de arte era un

objeto negativamente mitificado. Este objeto es distinto -a lo mejor no lo entiendo-, pero es distinto porque es una obra de arte. Había una sacralización del objeto arte, y desde ahí la conformación de una zona, también sacralizada, que institucionalizaba el arte. Esto lo concluye plasmando la modernidad, pero lo hereda de siglos anteriores. En especial desde la época renacentista (siglo XV y XVI) donde el arte adquiere su primer gran impulso de autonomía, y el artista pasa a ser una de las primeras manifestaciones, en término de genio, poseedor del "don", de la subjetividad moderna re-creadora del mundo en sus representaciones.

La vanguardia está en contra de esa idea consagratoria y superlativa del arte, que se institucionaliza de tal manera: idealizada, venerada, abstraída del fragor de la existencia común. Donde un cuadro valdría más que el zapato de un campesino. Indudablemente un lienzo de un gran artista vale más que un zapato de campesino. Eso no se le escapa al artista de vanguardia. Lo que discute es el apoderamiento castrador que hace la institución arte de la creación de un artista. Discute el valor simbólico de esta institución en el campo de la política cultural. ¿Cómo producir algo que no sea visto, consumido, pensado, sentido como obra de arte institucionalizada, colocada exclusivamente en "ese lugar"? ¿Cómo romper con los lugares del arte, los ritos del arte, los soportes de la obra de arte, los materiales que definen lo que corresponde a una obra de arte, los recorridos de una obra de arte, el destino de una obra de arte? Ahí empiezan las grandes experiencias de vanguardia donde en las exposiciones aparecen infinidad de elementos de la vida cotidiana como soporte de esas mismas obras: restos, fragmentos, objetos supuestamente "no artísticos", que van a constituir las primeras grandes exeriencias de vanguardia: el collage, el montaje, el recorte de un periódico, productos de consumo, un inodoro, puestos por un artista en tanto expresión de arte. Y aquí se establece una contradicción que no podrá superar la vanguardia: cómo hacer para que una creación artística escape de su propio mundo artístico. Porque cuando voy a una exposición de vanguardia, y veo un inodoro, digo que esto no es un inodoro, es una obra de arte, o por lo menos el artista lo planteó, lo resignificó así. No es el inodoro de mi cuarto de baño. Evidentemente romper con la institucionalización del objeto arte, la vanguardia no lo pudo hacer. A los pocos años, ese inodoro puede cotizarse en miles de dólares, como "obra de arte" de un artista consagrado por esa obra, entre otras. Aun las locuras, rupturas y desmesuras que hacían los vanguardistas fueron situadas tápidamente en

el campo de la institucionalización del arte. Fueron, siempre, obras de arte en el sentido clásico del término. Podía no gustar, podía parecer una locura, una infamia. Podía decirse que no era arte. Sin embargo, nunca se exilió del campo del arte. La sociedad lo ubicó en ese lugar. Y el mercado estético lo va a ubicar en el lugar del arte. La vanguardia no va a poder, y pienso, en el fondo tampoco va a querer superar esta institución. Ella, y sus obras fueron siempre parte de un espacio cultural, el artístico, el de siempre. Más cercano a la ópera y a Homero que a un inodoro estetizado circunstancialmente. Y sus propias irreverencias, sus propias experiencias anti-arte, contra-arte, para-arte, sub-arte, al poco tiempo están en el mercado como lo que son. Como arte.

Pero al mismo tiempo, fíjense cómo a través de estas variables que estamos trabajando sobre la vanguardia, su discusión con la problemática del lenguaje, su discusión con respecto a la autonomía, con la institución arte, en los '60 ya no era el arte el que discutía la autonomía, sino que eran los estudiantes universitarios que no querían saber nada con esta suerte de universidad que aparecía como la autonomía del saber y de la ciencia (la protesta estudiantil busca romper con esta autonomía, y a la manera de la herencia artística de las vanguardias de cuarenta años atrás, son los estudiantes los que salen de la universidad hacia afuera, como diciendo "nuestro saber no es una cosa aparte", nuestro mundo de "especialidades" debe mezclarse con la calle, con la vida, con las hogueras de la historia). Los artistas decían "el arte no es una cosa bella, distante, apartada". Para el mundo constituido, institucionalizado, racionalizado moral y políticamente, no es lo mismo una taberna que una universidad, un prostíbulo que un museo. Los planteos que hicieron las vanguardias artísticas con respecto al lenguaje y su relación con la historia, con la verdad, con las formas de ser del mundo, también con respecto a la autonomía mitificada en términos de consuelo y reparación espiritual, con respecto a la institución arte, a la institución cultura, a la institución saber, estos planteos después se van a desplegar a lo largo del siglo ya no sólo como tema estético, sino como ideologías y pensamiento para otras formas de teoría y acción política.

Romper esas barreras divisorias, eso es lo que quería el artista, a partir de estar contra dogmas estéticos, contra gustos estéticos, contra ortodoxias estéticas, contra escuelas estéticas. Lo que plantea la vanguardia, en sus diferentes variantes, es "vamos a discutir cómo se representa lo real", "vamos a discutir quién tiene la verdad en el planteamien-

to de la representación de lo real", "vamos a discutir qué es lo ilusorio, qué es lo aparente, y qué es la verdad". La hegemonía de la verdad en esa época estaba en manos del cientificismo positivista. Ciencia, técnica, experimento acotado, verificación y prueba, era la cosmovisión que regía la verdad indiscutible del saber burgués progresista. Aquél que sabía hacer un puente estaba mucho más cerca de la verdad que aquél que se quedaba mirando el puente. La vanguardia estética sale a discutirle a la ciencia positivista, a la cultura dominante, a las hipocresías morales de los distintos poderes, la verdad de variables que hacen a la vida, al hombre, a las relaciones, al amor. Cómo se puede reconstituir lo real. Apunta que uno de los dramas más profundos es el combate por la representación de lo real. Y hay muchos, innumerables personajes que van a ser, o participantes de las vanguardias, o espectadores y receptores de la producción de la vanguardia. También va a haber numerosos movimientos de vanguardia: el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Cubismo, el Ultraísmo (que es el que trae Borges en 1920 de España a Buenos Aires, donde publica una revista, *Proa*, con sus primeras editoriales para fundar el movimiento ultraísta, de acuerdo a las variables argentinas), el Surrealismo, el Abstraccionismo, el Primitivismo, el Construccionismo, donde aparecen todas tendencias que van a tener que ver, algunas con la arquitectura, otras con la plástica, otras con la literatura, algunas van a girar hacia la derecha y van a terminar en el fascismo, como el Futurismo italiano. Otras van a terminar como el Constructivismo, adhiriéndose a la Revolución Socialista soviética. Otras van a discutir con las vanguardias políticas de izquierda, como el Surrealismo, cuál era la forma de la revolución social y cuál era la forma de una revolución de la subjetividad para una sociedad distinta. Pero básicamente todas estas variables tienen como punto en común superar el divorcio entre arte y sociedad. Esto, después, en la década de los '60, con el teatro en las calles, con las experiencias de *happening*, con el arte en las manifestaciones de protesta o en puertas de fábricas, con la política cultural contestataria como un arte, va a conservar la herencia de todas estas variables de vanguardia que se dieron entre-guerras, entre 1918 y 1939 principalmente.

Vamos a ver, aunque sea a vuelo de pájaro, algunas características de ciertos movimientos de vanguardia para tratar de poner de relieve cómo se posicionaron y cuestionaron el mundo dado y sus representaciones. En primer término vamos a hablar del *Expresionismo*, que es un movimiento literario, plástico y cinematográfico fundamentalmente, que

si bien reconoce sus antecedentes en París, que era la ciudad que recibía y nucleaba los mayores movimientos de vanguardia en esa época (hacia ahí van los artistas porque es una ciudad efervescente en cuanto a discusión e inspiración estética) el Expresionismo va a tener su momento más rutilante, fuerte, preciso y consistente en Alemania. Es básicamente un arte de oposición. Oposición a lo que era esa Alemania, a lo que ya Nietzsche denunciaba a partir del burgués bárbaro alemán, del filisteo -como lo llamaba-, tan seguro de sí mismo, tan hipócrita, buscador de éxitos materiales, mezcla de tradición, autoritarismo y fe en la ciencia y el progreso, y tan ocultador de las miserias de la propia Alemania guillermina en que vivía.

Expresionismo. Este resaltar el expresar del artista, se va a enfrentar básicamente como teoría estética a las ideas realistas, a las viejas ideas impresionistas que habían aparecido en Europa en los últimos veinte años del siglo XIX, y va a plantear que lo real no es fundamentalmente aquello que vemos en lo exterior, sino aquello que surge en nuestra interioridad cuando vemos, percibimos, intuimos, o producimos algo. *La expresión del artista es el punto donde ancla lo real descifrado o descubierto por este mismo artista.* El planteo de la vanguardia expresionista, a diferencia quizás de otras, es un planteo de búsqueda profunda, casi mística, de la esencialidad de lo real. A partir de esa obsesión, de dura crítica a la realidad histórica de ese momento, atravesada por la guerra y atravesada por infinidad de injusticias y de irracionalidades.

German Bahr, escritor de las vanguardias vienesas, va a plantear: *"Nosotros ya no vivimos. Hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos. El hombre está privado del alma, la naturaleza está privada del hombre. Nunca ha habido una época tan desorientada por la desesperación, por el horror y por la muerte".* Se está refiriendo indudablemente a las consecuencias de la guerra. *"Nunca el hombre ha sido tan pequeño. Nunca ha sido más inquieto. Nunca la dicha ha estado más ausente y la libertad más muerta. Y he aquí que grita la desesperación".* Gritar la desesperación es un elemento vital del Expresionismo. Ellos van a hacer un planteo estético y ético de lo que significa el grito. No la palabra, no la comunicación aplacada, formal, racional, sino el grito. *"El hombre pide gritando su alma. Un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro, invoca el espíritu. Eso es el Expresionismo"*, dice Bahr.

Encontramos entonces, primero, una descripción absolutamente angustiada del artista frente a su época y frente a su propio lugar y vida en esa época. No está hablando sólo de aquéllos que viven en la miseria

y en la angustia social y material. El arte está absolutamente angustiado en su intento de radiografiar al mundo. Frente a esto, el Expresionismo se propone expresar qué es lo real, desde este sentimiento, desde la idea de que es la conjunción de este sentimiento de plena subjetividad con lo real, lo que va a producir la verdadera realidad a mostrar. Por lo tanto, el Expresionismo va a buscar traducir el instinto del hombre, aquello censurado íntimamente como persecusión de la realidad más auténtica. Hay mucha influencia de lo psicoanalítico en ese momento estético, aportado por Freud y por Jung en sus trabajos. El arte va a tratar de mostrar lo censurado, lo clausurado, va a tratar de expresar esas honduras humanas que tanto le cuesta al hombre expresar, contra lo que estéticamente se considera que hay que mostrar, frente a lo que se considera que está legitimado como "expresable". El Expresionismo va a tratar de reivindicar la violencia de ese grito estético. El grito es una situación de violencia. El grito no es un diálogo amable, ni siquieta es un diálogo. Es simplemente un grito. No hay posibilidad ni de preverlo ni de responderlo.

El Expresionismo, que intenta la búsqueda de la realidad desde el mirar del artista su propia interioridad, va entonces a reivindicar ese refugiarse del artista en su propio espíritu para mostrar lo que verdaderamente hay afuera. Esta búsqueda que va de adentro hacia afuera lleva al Expresionismo, a mostrar no ya lo bello del mundo, sino la miseria que produce este tipo de angustia estética. Edschmid, un teórico del Expresionismo, lo va a retratar de esta manera: *"Dios nos dio la tierra, un paisaje gigantesco. Hay que saberlo percibir de modo que nos llegue intacto, y que nos demos cuenta que no debemos captar su verdad en lo que aparece como una realidad exterior. Debemos construir nosotros la realidad, encontrarle el sentido del objeto, no conformarnos con el hecho supuesto, imaginado u observado. Es necesario que la imagen del mundo sea reflejada íntegra y neta. Y esto puede acontecer sólo a través de nosotros. El artista expresionista transfigura todo su ambiente. El no ve, mira. No cuenta, vive. No reproduce, recrea. No encuentra, busca. A la concatenación de los hechos, fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre, se sustituye en transfiguración. El mundo ya existe, no tendría sentido hacer una réplica de él. La tarea principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en volverlo a crear".*

Desde la angustia y la desesperación de un mundo constituido en la guerra, en la pérdida de las promesas de felicidad humana, el artista trata utópicamente de pensar que hay otra realidad; que si llegamos a descu-

brir su esencia, su secreto, a desentrañar su forma invisible, puede llegar a ser esa otra realidad la que permita superar nuestras angustias, y a través de la cual el propio mundo pueda empezar otra historia. El punto de la desesperación, de la congoja, de la negatividad que aparece en las palabras de Bahr, tiene en realidad un trasfondo utópico. Una visión invisible por detrás de lo informe y lo canallesco del mundo. Acá, estimados estudiantes, nos volvemos a encontrar con tres tipos de personajes: el que lo ve todo bien y no quiere cambiar absolutamente nada, aquél que ni siquiera le interesa saber si la cosa es linda o fea y se deja llevar; y aquél que ve las cosas de manera angustiada, dolorosa, pero lo hace desde un fondo utópico desesperado, el artista expresionista. No un fondo particularmente pesimista. El esfuerzo del artista es ése, su voluntad por ver las cosas exageradamente sufrientes, y a través de esta radicalización de la mirada, poder expresar ese otro sentimiento utópico: pensar que queda todavía una realidad por descubrir, por pensar, por sentir, por vivir. Que detrás de esa cosa horrible, horrorosa, injusta del mundo, hay algo que pueda ser rescatado, la esencia de lo real, del mundo, de la vida. El porqué del hombre, de lo humano.

Lo real inmediato, visible, exterior, es entonces una apariencia, un velo, una opacidad. La verdadera realidad sería esa esencia, ese núcleo, esa abstracción con que nosotros atravesamos la apariencia de lo real: eso sería la verdad. El pensamiento es utópico místico, no es que niegue la realidad. Afirma que esa realidad es una apariencia, un engaño, una representación de los poderes, un fruto de pesadillescas racionalizaciones. Pero si nosotros utópicamente la desentrañamos y expresamos desde nuestra subjetividad angustiada, encontramos la esencia de la realidad, lo verdadero. Es decir, se trata de captar estéticamente de la realidad su núcleo esencial. Una representación todavía ausente, todavía no desplegada, enmudecida, callada, latente en la expresión. Hay una metafísica de la realidad por parte del artista expresionista.

Va a haber dos grandes grupos expresionistas: uno, el grupo "El Puente", que va a transmitir esto que estamos diciendo de la manera más acabada, violenta y casi bárbara. Va a plantearse la vida en la ciudad, los seres en la ciudad, la miseria, el absurdo de la ciudad, todas las variables anti-vida que aparecen en la ciudad, la violencia propia de la ciudad en cada uno de sus anónimos habitantes. La vida artificial, antojadiza, que uno vive muchas veces en la ciudad, y al mismo tiempo una galería de los nuevos y modernos sujetos condenados de la ciudad. El Expresionismo

va a trabajar en ese sentido figuras muy particulares, donde va a aparecer muy reiteradamente la soledad del hombre en la ciudad. Van a ser criaturas fantasmales, espectros, marionetas que andan por la ciudad, sin norte ni destino, pero que son personajes de esa época de ciudades alemanas, de una época muy congestionada y violentada por la guerra, la miseria y la muerte. El Expresionismo de "El Puente" va a trabajar los lugares donde se nuclea lo que para el buen burgués es la escoria de la ciudad: las tabernas, los prostíbulos, los bajofondos obreros, lugares que hoy mismo, nosotros, habitantes de la ciudad, sabemos que son lugares donde "es mejor no ir". Los lugares miserables, duros, olvidados de la ciudad. Esto es lo que el pintor, el novelista expresionista, van a buscar, van a retratar. Hay una aparición ya no sólo de una verdad esencial por detrás de la realidad aparente, sino la expresión de una búsqueda de una realidad caída, espectral, mortificada, deforme, ruinosa. Frente a lo bello como promesa del arte, aparece lo feo, lo insoportable, lo desagradable, lo oscuro, lo irónico, lo brutal. Esta es la intensidad con que trabaja el artista de vanguardia expresionista.

En el otro grupo importante expresionista, fundamentalmente plástico, que se llama "El Jinete Azul", hay figuras fuertes en lo teórico y en lo creativo como Kandinsky, Marc y Paul Klee. Van a trabajar desde otra perspectiva, más espiritualizada, no física, no violenta, que va a hacer eje específicamente en la necesidad que tiene el arte de hacer un pasaje de lo material a lo espiritual en esa coyuntura histórico humana. La vanguardia se asume como situada en la ciénaga del materialismo del mundo, del consumo, del egoísmo, del sálvese quien pueda, de la gente que vale por las posesiones y propiedades que tiene o no tiene, por las ambiciones absolutamente monetarias. Este Expresionismo va a tratar de denunciar ese estado de las cosas humanas y sociales, y a trabajar en un pasaje estético hacia lo espiritual del hombre como camino que se va perdiendo irremediablemente desde las coordenadas modernas. Sería, para este artista de vanguardia, un pasaje del mal al bien. En esa espiritualidad, subyacente, anhelada, que se busca, está la esencia de lo real. Ya no la apariencia, sino la esencia. Para Kandinsky esa instancia es un momento absolutamente abstracto. Sus obras van a ser un primer gran momento del arte abstracto: son líneas, colores, trazos sueltos que no tienen el menor sentido para el burgués de aquel entonces que lo mira. Es una abstracción que emprende el artista para ir en busca de una esencia espiritual de la realidad, que no es precisamente el clásico realismo

con que se presenta "la realidad" y con que todos quedan conformes habiendo visto algo. El artista de vanguardia no tiene mayor interés en dejar conforme a alguien, que a alguien le guste algo, que alguien vea en el arte una confirmación o reproducción de lo que previamente piensa del mundo. El arte de vanguardia va a provocar, va a romper, a quebrar en su representación de la realidad, las buenas conciencias y sus expectativas estéticas.

Este grupo tiene actitudes mucho más refinadas y aristocráticas que el de "El Puente". Discute con "El Puente", con aquella especie de barbarización que hacen de lo violento de la vida. Franz Marc lo va a plantear así: *"Todas las cosas tienen su envoltura y su hueso, su apariencia y su esencia, su máscara y su verdad. Si nosotros alcanzamos solamente la envoltura en lugar de la esencia de las cosas, si su máscara nos guía hasta el punto de que nos impide encontrar la verdad, ¿en qué medida esto influye sobre la claridad interior de las cosas? Ya desde muy temprano sentí que para mí el hombre era feo. El animal me parecía más bello, más puro, pero en él también descubrí tanto de repugnante y de feo que mis experimentaciones se volvieron intuitivamente, por necesidad interior, siempre más esquemáticas, siempre más abstractas. Arbol, flores, tierra. Cada año que pasaba todo me mostraba cada vez su aspecto feo, repugnante al sentimiento, hasta que de pronto solamente ahora tengo la plena conciencia de la claridad de la naturaleza y de su pureza. ¿Qué cosa nos proponemos con el arte abstracto? Es el intento de hacer hablar al mundo mismo, en lugar de nuestra alma excitada pot la imagen del mundo".*

Para la mirada del artista el árbol es feo, el animal es feo. ¿Qué expresa el artista? La realidad es fea. La realidad con todas sus injusticias, con todas sus mezquindades, con todos sus egoísmos, con toda la incapacidad humana para ayudar al otro, la realidad que se transforma en guerra donde mueren millones de personas, aparece como constelación horrible al artista. ¿Qué va a plantear entonces? Va a borrar críticamente las supuestas representaciones fieles del mundo. Los soportes miméticos que finalmente tranquilizan más allá de lo que realistamente se haga presente en la obra. Va a desandar, agotar la representación de lo sensible artístico. Va a silenciar las formas artísticas esperables. Va a notificar de su caducidad. Va a expresar lo indecible que resta de todo eso. Va a tratar utópicamente de abstraer la esencia de lo real que estaría por detrás: digo utópicamente porque en esa esencia estaría una realidad que sería la promesa que el arte le hace al hombre. Si todo aquello se acaba

en sus sedes representativas, si toda esta obscenidad y miseria se acaba, evidentemente todavía puedo abstraer, profundo ademán del espíritu, la posibilidad de otra vida. El arte de vanguardia, en ese sentido, es un proyecto de fuerte contenido quimérico en su crítica.

Kandinsky va a decir: "*Nuestra alma, que apenas acaba de despertar después de un largo período de materialismo, lleva dentro de sí los gérmenes de la desesperación que procede de la falta de fe, de la falta de un fin y una meta. La pesadilla de las concepciones materialistas que han hecho de la vida del Universo un todo malvado y sin objeto, todavía no ha terminado*". Hay una profunda tendencia espiritual, de abstracción, de borramiento del mundo, muy típica de la época expresionista alemana con fuerte carga mística, donde aparece la condena al materialismo y al interés económico con que lo burgués funda la historia y el sentido de la historia. Frente a esto responde el arte de vanguardia tratando de reencontrar el viejo espíritu del hombre más allá de la posesión de lo económico y de lo material. En Kandinsky este camino hacia la espiritualidad expresa el secreto de la realidad. Ese secreto sería la verdadera realidad.

El arte expresionista básicamente se transforma, entonces, en un grito de alarma, en la abstracción y salvataje de la verdad humana extraviada. En un grito que es, no solamente el grito, sino el silencio que antecede y perpetúa. El artista lo que está demostrando es que lo único que quedó es grito o mutismo. Como grito no tiene respuesta, después del grito hay silencio. El artista moderno, vanguardista o no, es aquél que diría: "Señores, estamos entre el grito y el silencio". El gtito frente al absurdo de la vida, de la muerte, del vacío, del dolor, de la no comunicación, del egoísmo, del mal humano. El absurdo de vivir en tales circunstancias. Frente a esto se rebela el artista expresionista haciendo un viaje hacia su propio interior y reapareciendo desde ahí con una suerte de secreto descubierto, a partir del cual va a mostrar espiritualmente, o violentamente, de qué se trata la realidad, de qué se trataba lo real, de qué se trataba la verdad de lo real.

Hay otro movimiento de vanguardia, el *Futurismo*, que es claramente distinto en aspectos fundamentales a lo que fuimos viendo con respecto al Expresionismo. El Futurismo es uno de los primeros movimientos de vanguardia. Nace en Italia, el primer manifiesto es de 1909. Su líder, su figura conductora, su mayor provocador de conciencias, es Filippo Tomaso Marinetti. Situado en Italia, una Italia retrasada a principios de siglo, más rural todavía que urbana, con una densa y pesada tradición cultural.

Ahí surge el Futurismo, un movimiento estético de vanguardia violento, agresivo en sus proclamas, ideológicamente situado como un ismo modernizador por excelencia. Contra los academicismos tradicionales de las antiguas y retóricas universidades, contra una moral cristiana que en Italia pesa sobremanera en lo histórico -ahí acontece la larga historia de la santa sede de Occidente, el Vaticano. Frente a esto reacciona el Futurismo, seducido absolutamente por las nuevas variables que muestra la vida moderna capitalista: la ciudad, la técnica, la fábrica. Todo aquello que para el expresionista es muestrario de duda frente al mundo, el futurista lo va a reivindicar. Lo que los hermana es que tanto uno como otro están contra las tradiciones estéticas, los cánones de lo bello, la necesidad de nuevas formas expresivas.

La proclama, el manifiesto, el panfleto, el documento de protesta, es para el Futurismo como para otras vanguardias, un arma que acompaña a la creación estética de manera permanente. Pero en el Futurismo esta presencia estética del Manifiesto es más acentuada, más constante, y podría decirse, a veces más importante que la propia obra artística. La proclama político estética, ideológico-artística, da cuenta de una tarea y un posicionamiento colectivo. Da cuenta de un decir que rebasa el propio objeto estético y necesita de una escritura. Da cuenta de una enunciación que define el propósito del artista: llevar el arte a discusión, llevar la época al banquillo de los acusados, politizar el acto creador. El manifiesto en las vanguardias es una acción que se funde en la actitud artística. No hay obra sin proclama, tanto como no podría haber proclama sin obra. En el Manifiesto las vanguardias ponen de manifiesto no sólo la crisis del arte moderno, sino la incapacidad de la propia obra, llegada cierta circunstancia histórico cultural, para exponerse por ella misma, y sólo desde ella misma, en términos de la necesidad del arte.

Para el Futurismo hay una modernidad arcaica, que debe morir, que se refugia en las academias, en los museos, en las escuelas, en las iglesias, en los hogares italianos, en lo retrógrado de las costumbres y valores de vida tradicionales italianos. Y hay una escena nueva, que es movimiento, mercado urbano capitalista, vida de la metrópoli, velocidad comunicacional, vértigo de las novedades. Palabras símbolos que ellos van a utilizar permanentemente y remiten al maquinismo, a la ultratécnica, a la industria de avanzada. Ellos van a plantear la belleza de un avión frente al claro de luna romántico como acto mítico y popularizado de una estética romántica tardía. La belleza del automóvil frente a un casti-

llo en ruinas, que también era algo paradigmáticamente romántico. La belleza del acero, de las grandes usinas, del abigarramiento en las ciudades. La belleza de una bofetada contra el beso romántico de los amantes. Dicen satíricamente en un manifiesto que lo mejor es que los amantes se abofeteen, se tiren de los pelos, pero no vuelvan a besarse bajo la bella luna en una noche cálida. El movimiento futurista es complejo, ellos, los que lo integran, son vanguardia, plantean rupturas en el plano de los lenguajes artísticos, necesidad de innovación de estilos, modos y cosmovisiones. Trabajan en el exclusivo territorio de una actualidad lanzada al futuro. Reverencian la técnica y la sociedad productiva a gran escala. Aman el progreso en todos los órdenes que plantea el sistema capitalista. Reivindican a los nuevos actores sociales por sobre los viejos. Llaman a la revolución de las conductas, valores, normas y perspectivas de vida. Ellos -quizás en términos literarios- son los que más llaman a romper con la lengua literaria instituida, consagrada, respetada. Tienen infinidad de manifiestos: "por una palabra en libertad" -como afirman-, "sin reglas gramaticales para los poemas, sin reglas sintácticas". Ellos llaman a abolir los verbos, los adjetivos, los sustantivos y los puntos gramaticales, a escribir con lo que pueda restar de esa abolición. Es decir, tienen la actitud típica de las vanguardias, destruir un mundo estético que les molesta, o que consideran absolutamente irracional por perimido, por ancrónico.

El movimiento Futurista en su mayor parte, con Marinetti a la cabeza, terminará siendo uno de los principales asesores del primer gobierno de Mussolini en el triunfal ascenso del fascismo en Italia. Terminarán encuadrados en eso que ellos aguardaban y de pronto vivían, la revolución fascista, desestructuradora del antiguo orden burgués italiano. Algo les fascina del fascismo, su violencia disruptora, su ideología guerrera, su desconsideración del débil, su desprecio a la democracia liberal, sus ansias renovadoras del espíritu nacional. El Futurismo ama y reverencia la guerra, los cañones disparados, las heroicas trincheras donde se forja un nuevo sujeto moderno, donde se templa un nuevo espíritu de aventura cósmica. La vanguardia, en el caso del Futurismo, queda arrobada frente a los nuevos datos y referencias que anuncian el siglo. Su utopía es la utopía capitalista exacerbada, pero al mismo tiempo, la desmesura futurista, plenamente estética, paraciera escuchar y celebrar los latidos nihilistas que esa misma empresa del progreso cobija. Su grito delirante, desenfrenado, es reverencial pero ya cínico, bestial, sin matices. Su rela-

ción veneradora de la técnica, de la fábrica, de la masa, nos muestra de la vanguardia en este caso, un deseo irrefrenable de consumar el sin sentido que alberga la civilización.

El Futurismo se enrolará durante todo el primer transcurso victorioso del fascismo en Italia. Apoyará ese Estado en su acelerada conformación totalitaria, antisocialista, represiva, exterminadora a través de la violencia de toda oposición y de toda manifestación de izquierda, bajo el liderazgo de Mussolini, quien en su juventud había sido un cuadro destacado del Partido Socialista italiano. La pregunta que surge es ¿cómo? ¿Arte, vanguardia, extrema derecha, represión obrera? ¿También son términos que cuajan juntos? La vanguardia estética y la vanguardia política, parecieran ver en el fin del Estado liberal democrático descompuesto, en los aires huracanados de ese presente, en las ideas redencionales de la revolución poniendo fin a un viejo mundo y abriendo las compuertas de uno nuevo, en la presencia de las masas organizadas protagonizando dicho cambio, en todo eso, las vanguardias políticas y estéticas confluyen con aliento mesiánico. Así como por otro lado y contemporánea a esta experiencia, estaba Lenin luchando contra ese orden burgués y acompañado por artistas e intelectuales de vanguardia, ellos creen en Mussolini y en su opción revolucionaria.

En todo caso, unas y otras vanguardias, a excepción tal vez del Dadaísmo, no van a plantear una crítica cultural profunda, de ruptura total con respecto a lo que expresa la escena moderna productiva capitalista. El arte, en último término, no puede desprenderse de su tiempo, de sus lógicas utópicas, de sus instrumentales de acción, de los haceres técnicos de su época, de "los adelantos" y las doctrinas que leen todo ese paisaje de manera crítica pero consustanciada con el avance de la historia. Llámese esa doctrina, comunismo o fascismo. Lo moderno es la plenitud del hoy, la resonancia del presente embarazado de futuro, y en esa horma las vanguardias son absolutas hijas críticas, pero hijas al fin de su tiempo. De ese tiempo, lo que más rescatan es la audacia que lo aurolea. Para el Futurismo, que extrema de manera temeraria esa audacia de los espíritus emprendedores, transformadores, modernizadores, la guerra es lo mejor que le puede suceder a un alma atribulada, a un proceso de decadencia espiritual, a un mundo que no tiene norte, ni sentido, ni ideal. Ellos reivindican la guerra, la maquinaria bélica, la bomba, la muerte como purificadora. Ellos llevan al extremo una ideología que al principio de la Primera Guerra rondaba en

muchas partes de esa Europa en la cabeza de intelectuales, ensayistas y estetas que apreciaban un mundo en decadencia de principios, narcotizado en sus ilusiones muertas, vaciado de ideales.

La idea de que la guerra purifica, realimenta, revive los corazones, nos lleva al borde de la iluminaciones, no sólo compete al Futurismo. En todo caso, esto también lo recibían de cierto mensaje nietzscheano que llamaba a jugarse a la aventura del hombre consigo mismo más allá de las almas pusilánimes. El tiempo de las masas, el tiempo de la técnica guerrera, el tiempo de los asaltos violentos a los poderes, el tiempo de las guerras que templan, el tiempo de lo místico redentor, de la necesaria destrucción para construir otro mundo, esas formas del tiempo impregnan, contextualizan y forman parte del tiempo de las vanguardias estéticas. Esto es absolutamente claro en la vanguardia futurista, que la lleva a una reivindicación del valor, del coraje, de lo temerario, de lo viril, del macho frente a lo femenino -son absolutamente misóginos-, de la energía para la acción, de la violencia, de lo nacional y lo patriótico. Una suerte de estetización bestial de la política, de la guerra, de la muerte, del heroísmo, de las últimas instancias, de la necesidad de denotar al enemigo.

Algunos manifiestos futuristas son graciosos, irónicos, contienen indudables variables de humor. De humor sangriento. De humor negro. Ellos van a decir en un manifiesto de 1910: "*El tipo inhumano y mecánico, construido para una velocidad omnipresente, será naturalmente cruel, omnisciente y agresivo. Este es el tipo humano que queremos. Estará dotado de órganos desconocidos adaptados a las exigencias de un ambiente hecho de choques continuos. Hoy se encuentra con relativa facilidad, y vosotros podéis comprobarlo sin gran esfuerzo, hombres del pueblo desprovistos de educación y de cultura, pero que sin embargo están dotados ya de esto que yo llamo la adivinación mecánica o el olfato metálico. Y es que estos obreros ya han sufrido la educación de la máquina y están en cierto modo emparentados con los motores. Para preparar la formación de este tipo inhumano y metálico de hombres multiplicados, es preciso disminuir singularmente la necesidad de cariño, sentimiento muy arraigado del hombre, que circula a todo lo largo de sus venas. Nos es preciso reducir nuestra necesidad de afectos a ese mínimo y ya obtenido por ciertos celibatorios de cuarenta años que sofocan fácilmente la sed de su corazón afectuoso con las calurosas locuras de un perrillo de aguas revoltoso y saltarín. El hombre futuro reducirá su corazón a su verdadera función distributiva. El corazón debe ser en cierto modo una especie de estómago, de cerebro que se nutra metódicamente para que el espíritu pueda entrar en acti-*

vidad. A los jóvenes más apasionados yo aconsejo el cariño a los animales, caballos, gatos, perros, porque ese cariño puede llenar de una manera normal su necesidad de afectos, que la mujer no haría más que exasperar con sus caprichos y alicientes de sus carnes finas. Veremos desaparecer de este modo no sólo el amor por la mujer esposa y por la mujer amante, sino también y fundamentalmente, desaparecer el amor por la madre, ligadura principal de la familia y como tal, rémora *eterna para la atrevida creación del hombre futuro. Atendiendo a esto, encontramos eficaz por el pronto la propaganda en pro del amor libre que disgrega la familia y acelera su pronta destrucción. El inmenso amor* romántico *quedará reducido a la simple cópula para la conservación de la especie, y el contacto de las epidermis se verá al fin libre de todo misterio acicalador, de toda pimienta estimulante de pecado y de toda vanidad donjuanesca. Sencilla función corporal, como el comer y el beber. Pero hace falta para esto que los machos contemporáneos, al fin hartos de novelas eróticas y del doble alcohol sentimental y lujurioso, definitivamente inmunizados contra la enfermedad del amor, aprendan poco a poco a destruir en ellos todos los dolores del corazón".*

Tenemos otro manifiesto, donde afirman: *"Queremos cantar el amor, el amor al peligro, a la energía y temeridad. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la religión. Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, la introspección intimista* -acá están criticando a los expresionistas-, *nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada. Queremos cantar al hombre que domine el volante cuya espiga ideal atraviesa la tierra lanzada en el circuito de su obra".* El Futurismo adhiere a la utopía de la técnica, la utopía de que el mundo va a ir mejor porque si hay aviones cada vez más rápidos, si hay autos cada vez más óptimos, si hay rascacielos cada vez más altos, quiere decir que el progreso y el hombre sigue planteándose en términos de beneficio para este último. El Futurismo lleva a su máxima consecuencia este momento ciego de adoración de la técnica, de la velocidad, de la guerra y de la muerte, y no casualmente va a terminar en el fascismo.

"Punto nueve: Queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo. *El* militarismo, *el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer. Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la* moralidad *y todas las cobardías oportunistas y utilitarias. Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo."* Acá hay mucho del pensamiento fascista por excelencia: las grandes multitu-

des del trabajo bajo un orden capitalista-fascista, el amor sublimado a la nación, la cultura patriarcal, machista, el desprecio a la mujer, los adelantos de la técnica y la glorificación de la guerra. Sin embargo, el Futurismo es un movimiento artístico de vanguardia.

Por último, vamos a señalar ciertos aspectos del *Dadaísmo*, el movimiento que podríamos situar ideológicamente entre una marcada tendencia anarquista por su forma de confrontar estéticamente con el mundo, y un acentuado nihilismo como fondo de sus interpretaciones. Para el Dadá, el arte ya no tiene posibilidad de seguir siendo de acuerdo a las coordenadas con que se pensó modernamente. En el naufragio del proyecto civilizatorio capitalista tampoco el arte queda absuelto y se transformaba en una pantomima canallesca. Si 150 años antes el alemán Friedrich Schiller, poeta, dramaturgo y teórico, pensó lo artístico como el lugar de la mirada ética suprema y a la belleza como el sitio donde la libertad dejaba lugar a la esperanza de otro tipo de hombre, para el Dadaísmo el arte estaba agotado, era gesto hueco burgués. Al arte había simbólicamente que ponerle una bomba y hacerlo estallar junto con el resto del mundo y los valores burgueses. En este caso, la experiencia de Dadá, se puede ver que el fenómeno de las vanguardias también marcan un límite del arte moderno. Un mirarse a sí mismo, donde queda abismado e impotente. Un punto de llegada crítico para esa problemática sobre lo bello, que la modernidad estética jamás había podido resolver definitivamente. Dadá es extremista, disonante, altanero en sus juicios, cargado de un humor implacable. Su discurso panfletario llama a dejar atrás el arte y saltar hacia la vida, a romper con escuelas, estilos, legados y con las propias vanguardias, porque las vanguardias siguen creyendo en el arte, y tal vez en este sentido sean la peor amenaza.

Ironía del arte que para hablar de la muerte del arte necesita del arte, de la expresión artística. Que para quebrar autonomía, institucionalidad, necesita de la mínima autonomía y de ser leído institucionalmente para que su mensaje se haga inteligible. Para que cobre cuerpo, para que se entienda. Las vanguardias hacen uso extremo de ese libre albedrío del arte, de la propia esfera autosuficiente del arte que no debe rendirle cuentas a nadie, para anunciar su cadaverización. Necesita de tales fronteras para exterminarlas, necesita de la problemática del arte sobre sí mismo, necesita de esa tradición teórica, cultural y política, para agregarle esta nueva fase crítica, el Dadá. Posiblemente sean los más alocados, los más simpáticos, los más irreverentes y sangrientos

en su humor. Tienen una variable nihilista muy fuerte, ejercen el terrorismo literario a través de montaje y collage; mucho del Dadaísmo -casi todo- sigue gravitando hoy de forma muy fuerte. Su preguntarse por el no sentido de todo, sociedad, avalores, relaciones, los abalanza a un sin sentido final de neto corte nihilista.

Los dadaístas plantean que "*cada página debe* reventar -idea de la implosión del arte-, *ya sea a* merced *a la seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo* eterno, merced *a la burla aplastante*, merced *al* entusiasmo *de los principios, y queda* un *mundo bamboleante y los medicastros literarios con ganas de* mejoramiento. *Yo se los digo: no hay comienzo y nosottos no temblamos, no somos sentimentales. Nosotros desgarramos, viento furioso, las ropas de las nubes y de las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición absoluta de todo*". Esta es la típica atmósfera estética, cultural, de cuando se juntaban artistas dadaístas en un espectáculo, en un evento, en una muestra. Existe un fondo de reírse de ellos mismos cuando anuncian que iban a destruir todo. Lo que representan los dadaístas en sus actuaciones, lo que luego, en los '60, mucho de esto heredaría el *happening*, provocaba y violentaba a los burgueses consumidores de arte. En varias ocasiones terminaban a las trompadas, encerraban al público, no dejaban salir a los espectadores, representaban escenas que nadie terminaba de entender, que aburrían ex profeso, hasta concluir el evento más en el campo de una crónica policial que estética. Para el Dadaísmo el evento, la cita colectiva, la preparación entre calculada e imprevisible de un acontecimiento, era el objetivo a consumar. El deseo de revuelta momentánea, de agitar los ánimos, necesitaba victimarios y víctimas, apostrofadores y apostrofados. Mucho del hacer de la vanguardia exigía del artista poner el cuerpo, además de la obra. Transformarse en actores de la sátira. Representar la representación artística. Romper la calma, satanizar el momento. El Dadá es sobre todo una revuelta momentánea, una indisposición de los estados de ánimo, donde el arte jugaba de elemento revulcionador, de oferta convocante. Lo grupal, en las vanguardias artísticas, es el elemento esencial que les otorga vida: reunirse, proyectar, pelearse entre ellos, escindirse, desertar, ser expulsado por hereje a la herejía de la vanguardia, acusarse mutuamente, reconciliarse esporádicamente, conforman el alma de movimientos como el Dadá y el Surrealismo.

En este sentido, la atmósfera, los códigos de estas vanguardias, dan

cuentan y al mismo tiempo se alimentan de tres figuras prototípicas que el siglo XX relacionará como espacio político-cultural: el artista, el intelectual y el militante político. Muchas veces estas tres figuras se dan en una persona, otras veces son tres siluetas diferenciadas. Aquí, en nuestro país, en la década del '60 y principios de los '70 se dio esta constelación, esta tríada, que puede o no ser armónica. Es hija de la atmósfera utópica, redencial, revolucionaria con que se inaugura el siglo XX, y que los grupos de vanguardia estética de distinta manera representan. El artista proveniente de la bohemia, de su soledad creadora. El intelectual, desde sus libros, desde su universidad, desde su obsesión de explicar el mundo y todos sus alrededores. El militante político, el cuadro de partido, con su dogma, su doctrina, su fe en lo ineluctable de organizarse para la revolución del pueblo tantas veces postergada. Las vanguardias dan cita a estos personajes. Los convocan. Los involucran durante un extenso período contemporáneo. Hervidero de ideas, de debates, de oposiciones. También el espacio de las vanguardias con sus obras, eventos y manifiestos, reúne a dichas figuras que gestan, sobre todo, una típica cultura de izquierda. Una cultura, que podríamos entrecomillar, "de la revolución". Arte, ciencia y política podría afirmarse. Expresión sensible, saberes sistematizados, y voluntad de cambio, podríamos rotularla. Son frutos de un largo viaje de una cultura crítica moderna, que de distintas maneras las fue reuniendo en la metrópolis. A mediados del siglo XIX, en las tabernas de la ciudad, se reunía el poeta, el escritor, el bohemio, el dandy, el anarquista "pone bombas", el desclasado, el desocupado, el borracho y la prostituta. Una suerte de protovanguardia existencial, marginal, fraternal. Con el tiempo algunas de estas figuras desertaron de esa zona de suburbio cultural. No así, en todo caso, el artista, el intelectual y el militante, que también tendrán cabida en la biografía de las vanguardias estéticas.

Pero volvamos al Dadaísmo, a sus arrebatos, a sus fórmulas, a sus encuentros. Les voy a leer un párrafo, una típica actuación de un poeta dadaísta montado sobre un escenario, y que decía: "*Antes de que descendamos hasta ustedes para arrancarles sus dientes careados, sus orejas casposas, su lenguaje sarnoso, antes de que rompamos sus huesos podridos* -se lo está diciendo al público-, *abramos el pulmón catarral para que sirva de abono para los campos, tiremos sus hígados al pozo, sus brazos proletarios y sus riñones diabéticos. Antes de que confisquemos su espantoso sexo que resulta obsceno y degenerado. Antes de que les estropeemos el apetito de belleza, azúcar, pimienta,*

filosofía y ensalada de pepinos, matemáticas, libros, metafísica. Antes de que les sumerjamos en vitriolo para limpiarles y purificarles enérgicamente, antes de todo esto vamos a tomar un buen baño antiséptico. Les avisamos que somos los grandes asesinos de todas sus pequeñas novedades. Y finalmente, como dice esta bonita canción, ji-ji-ji-ji-ji-ji-ji-ji-ji-ji, mirad cómo cabalga Dios sobre un ruiseñor, que significa feo y bonito. Señora, tu morro huele a leche de chulo, por la mañana, porque por la noche se le puede llamar trasero de ángel, loco por los lirios, ¿no es encantador? Adiós, amigo mío, y muérete muy pronto".

Esta es una actuación dadaísta, lenguage dadaísta, un mensaje dadaísta. Disolvente, supuestamente desarticulado, tendido hacia una suerte de vacío denunciador del vacío. Desintegrador de todo punto de apoyo. Escéptico del hombre, agresivo en las caracterizaciones del individuo común y corriente. Los dadaístas van a hacer una crítica al Expresionismo como movimiento artístico. Hay un texto donde dicen: *"El Expresionismo quería algo. Ese es uno de sus aspectos más lamentables. Dadá no quiere nada. Dadá crece. El Expresionismo buscaba la interiorización. Se concebía como reacción a su tiempo mientras que el Dadaísmo no es otra cosa que una expresión del tiempo. Dadá está en el tiempo como hijo de esta época a la que se puede insultar pero no negar. Dadá ha cogido en su gran seno la esterilidad, la congelación. El Expresionismo no es una acción espontánea. Es el gesto de las personas cansadas que quieren salir de sí mismas para olvidar la guerra y la miseria. Para ello inventaron la humanidad, fueron escandiendo y cantando salmos por las calles en las que funcionaban las escaleras mecánicas y suenan los teléfonos. Los expresionistas son personas cansadas, apartadas de la naturaleza, que no se atreven a enfrentarse a la crueldad de la época. Dadá es el valor en sí. Dadá se expone al peligro de su propia muerte. Dadá quiere su muerte. Dadá se coloca dentro de las cosas. El Expresionismo quería olvidarse, Dadá quiere imponerse. El Expresionismo era armónico, místico, angelical, baádrico -Dadá supermístico; Dadá es el chillido de los frenos, el griterío de los agentes en la Bolsa de Chicago ¡Viva Dadá!".*

Los dadaístas fueron sobre todo anarquistas. Querían terminar con el arte, con la época, a la que celebraban de una manera nihilista, como abrazándola para despedirla, y con ella a un viejo hombre ya deshecho. No creían mucho en sus propias obras, las degradaban, pretendían nulificarlas, negarlas, disolverlas en la disolución del mundo, pero sus experiencias estéticas hoy son arte altamente cotizado en cientos de miles de dólares y están en los grandes museos del mundo, Nueva York, París, Londres, Berlín, Roma.

Hemos tratado de caracterizar, en el plano de las ideas y los planteamientos críticos sobre el mundo moderno, a tres experiencias de vanguardia artísticas que se dan en las primeras tres décadas del siglo XX, en la pintura, la literatura, la poesía, la música, el teatro y el cine. Hemos tratado de averiguar y pensar sus manifiestos, sus proclamas, sus argumentos escritos. La angustia de una subjetividad casi mística en el *Expresionismo*, la exaltación del moderno mundo técnico, industrial y bélico en el *Futurismo*. El anarquismo y la extrema irreverencia crítica en el *Dadaísmo*. Las vanguardias, artísticas, políticas, forman parte indeleble del pensar contemporáneo y sus distintas corrientes. Muchas veces se las descalifica, o se las ignora cuando se trata de trabajar sobre el mundo de las ideas, sobre la historia de las ideas modernas. Pareciera que sólo vale la estatura de un filósofo, de un sociólogo, de un estadista. Sin embargo hemos visto sus cuestionamientos a la representación de lo real. Sus sospechas sobre las discursividades. Su obsesión sobre los lenguajes del saber y la verdad. Su cuestionamiento a las esferas racionalizadoras. Su crítica a las instituciones con que una cultura trama el mundo. Su interpretación de la época y sus catástrofes. Aspectos que hacen de estas vanguardias contradictorias, mostrando su lucidez y su ceguera, sus sueños y frustraciones, actores de primera importancia para avanzar sobre una autoconciencia de la modernidad. Para entender qué fue y qué es la cultura que nos ampara, a través de la cual pensamos, sentimos y actuamos.

TRADICIÓN CRÍTICA Y ESCUELA DE FRANKFURT

Teórico Nº 6

◆

Ricardo Forster

Hay momentos, cuando la actividad cotidiana nos asalta con toda su capacidad de golpear profundamente nuestra sensibilidad, días en los que es muy bueno, casi necesario, fugarse del presente. Estamos poco acostumbrados a hacerlo, hemos perdido la virtud de imaginar otros lugares, otros tiempos, otros momentos, la posibilidad de poner distancia, la necesidad de pensar, de imaginar, también de soñar, que en un tiempo los seres humanos, la historia, la vida, estaban en otra parte. A veces, los habitantes de este duro país, de esta extraña sociedad, de esta laberíntica ciudad, de esta masificada Universidad de Buenos Aires, tenemos necesidad, para protegernos, para buscar otras inspiraciones, otras escrituras, de ir hacia otros sitios, de despegarnos un poco de la ruda cotidianeidad, de pensar que la vida, que la historia, no terminan delante de nuestras narices. Por eso la Cátedra hoy se plantea la necesidad de hacer ciertas biografías, de hacer ciertos recorridos, de acompañar al pensamiento hacia regiones últimamente olvidadas, de poder, en el fondo, sentir que en algún momento las cosas fueron distintas; si en algún momento las cosas fueron distintas, no es cierto de ningún modo que nuestra época sea el final de todas las épocas. Es un consuelo pequeño pero entrañable y poco egocéntrico y narcisista, dos características bastante fuertes e intensas de

nuestra época: su egocentrismo, su ombliguismo, la sensación de que han culminado todos los tiempos, todas las ideas, que todo lo ha convertido en una suerte de espectáculo massmediático, donde ya no quedan ideas, donde ya no quedan siquiera instituciones, porque ahora no tenemos casi necesidad de ir a votar, basta algún sociólogo escondido detrás de una boca de urna (¿qué será una boca de urna?) para que nos anuncie a las seis menos dos segundos el resultado de una elección.[1]

Suponemos que el hombre, la mujer, la historia, tienen otros sentidos, que hay posibilidad todavía de aprender a perderse. Walter Benjamín, uno de los filósofos de la Escuela de Frankfurt, decía que para conocer una ciudad primero había que aprender a perderse en ella. Quizás éste sea otro de los problemas de nuestra época. Nos estamos desacostumbrando a aprender a perdernos, encontramos las cosas demasiado pronto, nos asaltan demasiado vertiginosamente, las ideas se nos escapan antes siquiera de que alcancen a sedimentar en nuestra interioridad y sólo reconocemos el último producto de moda que nos ofrecen los medios masivos de comunicación. Hubo en la historia de la Modernidad, en la trayectoria biográfica de algunas tradiciones que siguen golpeando sobre nuestra sensibilidad, otros modos, otros gestos, otras actitudes para mirar el mundo, otras maneras de establecer el diálogo entre los seres humanos, otros intentos. En este sentido me parece importante señalar que algunas palabras han quedado vaciadas, han perdido consistencia, algunas palabras han extraviado la fecundidad que en algún otro tiempo poseían. Se me ocurre inmediatamente pensar en la palabra utopía, una palabra que creó espacios nuevos, que supuso la organización de experiencias históricas, sociales, culturales, experiencias generacionales, una palabra que suponía que el mundo podía transformarse, que era posible imaginar lo nuevo, que era posible pensar en una historia distinta, sacarse de encima la rutina, el costumbrismo, la repetición y el realismo asfixiante. Una de las características más fuertes de esta generación de intelectuales que conformaron eso que se denominó la Escuela de Frankfurt, es que habitaron la historia creyendo que todavía era posible imaginar potencialmente mundos paralelos, que quizás todavía era posible producir un clivaje en la historia, producir una mutación de las ideas y de las sociedades. En las clases anteriores nosotros hicimos un recorrido, construimos algunas bio-

1. Este teórico se dictó el martes siguiente a las elecciones presidenciales de 1994, de ahí este comienzo algo extraño.

grafías de las ideas, hablamos de la Viena de fin de siglo, Casullo recorrió ese espacio arquetípico de una modernidad decadentista, habló de personajes de esa Viena, habló de algunas palabras fuertes de ese tiempo. También se internó en el camino de las vanguardias, vanguardias políticas, vanguardias estéticas, hombres y mujeres que creían que las palabras hacían mundos, que era posible todavía aspirar a modificar, a transformar de cuajo la realidad de las cosas; que el arte tenía un destino, que la literatura todavía podía cambiar las conciencias, que el cine se convertía en un arma para la revolución, que era posible hacer estallar la realidad burguesa e inventar otra cosa, que era posible a través del arte modificar profundamente la espiritualidad, cambiar las conciencias, que todavía era posible experimentar, enfrentarse a lo nuevo radical, descubrir que un mundo se cae, ver cómo se va cayendo, pero al mismo tiempo sentir que se podía soñar con otro mundo u otros mundos.

Yo había hablado de otra generación de pensadores, de intelectuales, más corridos hacia la derecha, que expresaban una profunda desconfianza hacia la sociedad burguesa, por supuesto también hacia las alternativas progresistas, socialistas, democráticas; una generación, en algún sentido, también de francotiradores, de personajes que lograron entrever en los signos de esa época su propia disolución. Si hay algo común en estos distintos exponentes de un tiempo histórico que se abre hacia fines del siglo XIX, podríamos decir que tiene, por detrás, una voz anticipatoria en Nietzsche y que se despliega en las primeras décadas del siglo XX como profunda reacción ante la crisis de los valores de la sociedad moderna decimonónica. Si hay algo común en estos personajes es la necesidad de aventurarse por sendas de riesgo, la necesidad de que el pensamiento, que la obra, que el espíritu sean capaces de preguntar, de interrogar, de mirar donde no se mira. Benjamín decía que sólo se aprende a conocer la conducta de una sociedad, no cuando la recorremos en sus acciones diurnas, cuando los buenos burgueses desarrollan sus actividades, sino cuando por la noche los viejos traperos, los vagabundos, recorren los laberintos de la ciudad y recogen los desechos que las buenas conciencias dejaron durante el día. Esta generación de intelectuales, de artistas, que abarcan personajes que integraron, algunos, movimientos revolucionarios, que sintieron la proximidad del apocalipsis civilizatorio, otros que soñaron con intensidad los esplendores de una nueva sociedad, otros que heredaron las antiguas tradiciones del romanticismo y se lanzaron a la elaboración de proyectos utópicos y revolucionarios, te-

nían en común quizás precisamente tratar de mirar a contrapelo, es decir, no observar una sociedad a partir de aquello que esa misma sociedad consagra como verdadero, como algo esencial, sino tratar de pensar, de estudiar, de reflexionar las grietas, las fallas, las fisuras, tratar de recorrer con las armas de la crítica aquellos dispositivos de sentido que intentan dar cuenta y explicar perfectamente el mundo.

Una de las características generacionales, biográficas, intelectuales, de estos pensadores de principios de siglo es que todos son hijos de una enorme crisis espiritual, de una profunda redefinición de la cultura, de un tiempo histórico que comenzó a revisar profunda y críticamente los legados centrales de la Modernidad. Todos, de algún modo, son exponentes de un movimiento de revisión crítica, de un intento de reescribir la gramática profunda de la sociedad moderna.

Podríamos pensar que, en algún sentido, casi todos ellos son deudores de un gesto inaugurado por un poeta, por Mallarmé, poeta simbolista, cuando habló de la ruptura del pacto de las palabras y el mundo. Repentinamente, decía Mallarmé, el lenguaje ya no encuentra la posibilidad de expresar el mundo tal cual es. Por lo tanto, frente a esa imposibilidad, frente a esa ruptura del pacto, Mallarmé, un creador de palabras, un inventor de lenguajes, decía que el poeta tenía como misión navegar en su interioridad para encontrar un nuevo lenguaje que le permitiese inventar un nuevo mundo. A diferencia de esa correspondencia e inteligibilidad entre palabra y mundo, entre palabra conceptual y realidad, que había sido casi un dato intrínseco a la filosofía de la Modernidad, filosofía científica, filosofías racionalistas, filosofías positivistas, nos encontramos con una ruptura, con un quiebre del contrato, con una suerte de dispersión del sentido. Ya no se trata de retratar la realidad tal cual es. La vieja pintura del realismo, del naturalismo del siglo XIX, dejó paso a una pintura descentrada, a una pintura de la subjetividad, a una pintura que buceaba en el interior del sujeto, para encontrar la manera, las estrategias de construir la realidad; es decir, la propia realidad puesta en cuestión como lugar de apropiación de un lenguaje objetivo. Aquella vieja tesis de comienzos del siglo XIX enarbolada por Hegel, uno de los grandes filósofos de la Modernidad, cuando decía: *"Todo lo real es racional y todo lo racional es real"*, quedó profundamente cuestionada; una suerte de ruptura de la cadena de sentido entre la realidad y la razón, entte el sujeto del lenguaje y el mundo de la realidad. Esto implicó una aventura del pensamiento, pero tam-

bién una enorme perplejidad, es decir, había que volver a pensar todo de nuevo, había que construir sistemáticamente, aventureramente, una nueva manera de establecer vínculos con el afuera. Esas búsquedas tuvieron distintas características, significaron distintas estrategias para atravesar la crisis de la Modernidad, la crisis de algunas de las ideas que a lo largo de casi doscientos años le dieron forma a la filosofía, a la cultura y a la política de la Modernidad. La crisis del concepto de razón, la crisis del concepto de subjetividad, del concepto de tiempo, del concepto de narración, del concepto de realidad, del concepto de progreso, la crisis del concepto de verdad, del concepto de valor.

Desde Nietzsche en adelante podríamos decir que la estructura valorativa de la sociedad burguesa, de la sociedad moderna, quedó puesta en cuestión. Desde las profundas revisiones que las vanguardias estéticas hicieron de la relación entre el sujeto y el mundo a partir del acto estético, también fueron puestas en cuestión las posibilidades de decir, de retratar, de ficcionar el mundo. Pero también en el ámbito de los discursos científicos, en el campo de la física, de la lingüística, la emergencia del psicoanálisis, significaron nuevos intentos para pensar, para indagar, para dar cuenta de esta profunda crisis de los supuestos constitutivos del pensamiento clásico de la modernidad.

Por ejemplo, en la sociología de finales del siglo XIX, en pensadores como Max Weber, como Durkheim o como Pareto, apareció la necesidad de pensar lo que no había sido pensado: el mundo de las masas, la dimensión de las conductas irracionales. La Modernidad clásica, la Modernidad burguesa, la Modernidad de la Ilustración, había confiado en la posibilidad de, siguiendo el camino de la razón, dar cuenta de todos los fenómenos; los fenómenos de las conductas subjetivas, de las conductas sociales, de las conductas políticas, y sin embargo, en el interior de la sociedad, en el movimiento histórico complejo de esa misma sociedad, lo otro, lo obturado, lo que había sido cercenado, o que había sido simplemente negado, comenzaba a emerger y lo hacía de una manera profundamente provocativa. Por eso las mejores conciencias de la época, los pensadores más agudos, comenzaron a recorrer el camino altamente problemático de interrogar aquello que no tenía voz, escuchar paradójicamente una voz que no había sido escuchada. Escuchar, en el caso de Freud, la voz del inconsciente, a través de las fallas, de los lapsus del lenguaje. Weber, Durkheim, Pareto o Simmel, grandes sociólogos de principios de siglo XX, trataron de reflexionar sobre los fenómenos ocluidos

de lo social: lo irracional, lo instintivo, la violencia, los procesos de masificación social. Ya no se trataba de pensar la única dimensión de la razón en el sentido de una dimensión positiva, esperanzada, optimista, transparente, sino que ahora se trataba de dar cuenta del otro rostro de la razón. Ya no la promesa del progreso, la promesa de la equidad, de la democratización de la sociedad, del desarrollo técnico-científico para definitivamente liberar a los hombres de la esclavitud del trabajo, sino una dimensión destructiva de la razón, destructiva de los lazos tradicionales, de las identidades, una razón que apuntaba a la cuantificación, que era solidaria, no con procesos de liberación del individuo, sino con procesos de cuantificación social, de masificación, de industrialización. "Hoy, en nuestro tiempo, escribe George Friedman, hemos descubierto la vertiente más sombría de la razón". Y una de las vertientes intelectuales que influyó decisivamente sobre la Escuela de Frankfurt fue aquélla que se detuvo a analizar esa dimensión "sombría" y destructiva de la razón (Nietzsche, Freud, Simmel, Heidegger, "hicieron ver el carácter problemático de la razón al mostrar cómo desplegaba poderes destructivos tanto como salvíficos").

En las postrimerías del siglo XIX, pensadores educados en la tradición del racionalismo, pensadores profundamente deudores de esa tradición ilustrada, liberal, comenzaban a estudiar lo que podríamos llamar el rostro de Jano de la razón (Jano era aquella deidad de los tiempos grecolatinos que cuando invertía su rostro nos ofrecía, por un lado, la belleza absoluta y por el otro, lo horrible, la fealdad. En una misma criatura aparecía lo bello y lo horrible, lo que salva y lo que elimina, la esperanza y la catástrofe). En múltiples sentidos, la razón de finales del siglo XIX comenzó a ser interrogada, ya no desde la dimensión salvadora, desde la dimensión optimista, ilustrada, progresista, sino desde la dimensión de lo oscuro, la dimensión de lo irracional en el interior mismo de la razón. Este va a ser un tema central de la Escuela de Frankfurt: cómo la propia razón es capaz de producir dispositivos profundamente irracionales. "La razón pura -escribe Adorno- se convirtió en antirrazón, en conducta impecable y vacua [...] El progreso se invierte y se convierte en regreso [...] La tendencia a la autodestrucción pertenece desde el comienzo a la racionalidad, no sólo idealmente sino también prácticamente [...] Su 'irracionalismo' se deduce de la esencia misma de la razón dominante y del mundo hecho a su imagen" (*Dialéctica del Iluminismo*). Un ejemplo muy sencillo: la razón como fundamentadora del desarrollo científico-

técnico es capaz de producir dispositivos para la aniquilación cuantitativa técnico-científica de los seres humanos. La Primera Guerra Mundial, la experiencia concentracionaria a partir del Nacionalsocialismo, muestran que es posible racionalizar la sociedad en un sentido profundamente represivo, profundamente destructor de la ilusión del siglo XIX de la máquina liberando al hombre. Algunas de las corrientes centrales del pensamiento utópico, político, filosófico, del siglo XIX, desde los sansimonianos hasta el propio Marx, creyeron profundamente en que el despliegue de la máquina, de las fuerzas productivas, del desarrollo técnico-científico, iban a crear las condiciones para la construcción de una sociedad más igualitaria, más humana, de una sociedad mejor. Sin embargo -y éste es el punto-, el despliegue, el desarrollo histórico, la ampliación del desarrollo de la técnica y del maquinismo, también produjo, lejos de la realización de esos sueños del siglo XIX, formas de la destrucción y de la barbarie. Paradójico destino el del despliegue sin límites de la racionalidad moderna que termina por fragmentar a su promotor: el sujeto. Es falso suponer, sostendrán los pensadores de la Escuela de Frankfurt, como lo ha planteado la tradición iluminista, que la época del triunfo de la razón técnico-instrumental implique, a su vez, la coronación de una subjetividad libre. La lógica de la dominación, el mecanismo de la homogeneización de hombres y cosas, la realización del proyecto iluminista-burgués, supone el vaciamiento de la subjetividad sobre la que se montó ese proyecto, su sujeción a las estructuras de una sociedad atravesada íntegramente por la racionalización y la despersonalización.

En un cuento llamado *La colonia penitenciaria*, que es emblemático de los años '20 -de quizás, uno de los hombres más sensibles, uno de aquellos hombres que con más capacidad intuitiva y anticipatoria pudo dar cuenta de nuestra época- Kafka describe una máquina utilizada en una cárcel para marcar en el cuerpo del condenado el motivo de su condena, hasta la muerte. Una máquina que escribe sobre el cuerpo la falta del condenado es como una suerte de metáfora de ese obrero masificado en el interior de la fábrica, constituido por la máquina, expropiada su espiritualidad por ella, profundamente enajenado en el interior del engranaje productivo que lo devora. Kafka, a través de la escritura, habla de nosotros, de nuestras cotidianeidades, de nuestra relación con la máquina, del proceso de expropiación de nuestra personalidad. Kafka está escribiendo *La colonia penitenciaria* antes de la existencia del campo de concentración. Sin embargo, antes de esa existencia anticipa

de alguna manera este uso bárbaro, siniestro, de la máquina como fuerza aniquiladora, pero montada racionalmente.

La pregunta a la que apunto, que comenzaban a hacer algunos filósofos y artistas, era si realmente este lado del maquinismo, este lado de la razón, este otro rostro de Jano de la razón, era algo exterior, era una desviación, era una deformidad, o si era constitutiva de la propia realización histórica de la razón en la sociedad del capitalismo. Si era la razón y su despliegue histórico un movimiento que involucraba tanto la lectura optimista, la lectura del progreso, la lectura de una sociedad transparente y racional, así como la realización efectiva de una sociedad más enajenada, más masificada, más cuantificada, que se apresuraba a potencializar sus instintos destructivos. Será a través de una afecta y crítica lectura de la obra sociológica de Max Weber, y de su propia interpretación de la modernidad como un proceso "fáustico", que los frankfurtianos llegarán a construir la idea de una *dialéctica* de la ilustración, de un proceso de construcción-destrucción.

No nos olvidemos que esta generación vio cómo todo un mundo se caía a pedazos literalmente en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. No estamos hablando de metáforas. No estoy describiendo la anticipación genial, que aún no se ha realizado, de un artista. Estoy hablando de pensadores que en última instancia intentan pensar lo impensable, que es la bancarrota, en el corazón sufriente de las trincheras, de los ideales hegemónicos de la Modernidad ilustrada, de los sueños burgueses. Van a intentar pensar, como en el caso de Walter Benjamin, el lugar nuevo, atípico y fundamental del arte en la época de la reproducción mecánica y masiva, la emergencia de una cultura masificada de lo que los frankfurtianos después van a denominar la industrialización de la cultura, previendo en algún sentido fenómenos como el de Hollywood, fenómenos como el de la expansión de los medios de comunicación masivos que generan una nueva sensibilidad, una nueva estética, una nueva manera de establecer relaciones con la realidad. Pero también -y éste es un punto central-, en la medida en que ese contrato -del que yo hablaba- en el que se unían las palabras con el mundo, fue declarado roto, apareció la posibilidad de impregnar la realidad con un nuevo dispositivo que podríamos denominar *dispositivo estético*. La estética atravesó la política, comenzó a construir la cotidianeidad, comenzó también a definir la propia historia del cuerpo, del gusto, de lo social. En este sentido, también en Benjamin aparece una relación y una reflexión inédita, original, entre discurso político y estetización

de la política en la experiencia del Fascismo y del Nacionalsocialismo. "Para Benjamin -escribe Friedman- la estetización de la política sólo puede significar la guena. Unicamente la violencia del combate ofrece la formidable belleza capaz de satisfacer al arte; sólo la violencia puede estar en primer plano cuando la política afronta la exigencia de ser bella. Más aún, cuando el arte ha ingresado por la fuerza en el contexto de la cultura de masas, y en consecuencia, tiene que habérselas con los problemas que conciernen a la política, el fascista puede evitar el sometimiento a las demandas estéticas de las masas sólo sometiendo a las masas a las exigencias de la estética. El fascista crea una estética ideal y procede a someter a las masas a sus modelos". Mussolini, Hitler, los ideólogos de los discursos fascistas, totalitarios del siglo XX, comprendieron que era posible reunir lo que antes estaba separado, el mundo del discurso político con el de sensibilidad estética hasta alcanzar una correspondencia que le permitiera, al discurso político, penetrar en el inconsciente colectivo de las masas. Ya no se trataba de producir discursos montados sobre ideales, sobre ideologías transparentes, sobre pedagogías políticas, sino que ahora los nuevos tiempos, las nuevas tecnologías, las nuevas innovaciones comunicacionales, los inventos del pensamiento estético le ofrecían a la política un nuevo modo de desplazarse por la realidad. Se trataba, entonces, de apuntar, ya no a lo que para la Ilustración era lo hegemónico del ser humano, la conciencia, la capacidad que cada uno posee de pensar racionalmente sus decisiones, sino se trataba ahora de buscar golpear sobre aquello que permanecía o que había permanecido oculto. Es decir, apuntar a aquello que la persona posee pero que no lo sabe. Apuntar subliminalmente hacia la masa, aprovechando una técnica inventada por las vanguardias estéticas. Apuntar a aquello que fija conductas mas allá de la razón.

Esto supuso una profunda revolución en la relación de la política con el mundo, con las ideas, con los hombres. No se trataba de discutir ideas, de polemizar, sino de producir efectos de sentido profundamente atravesados, arropados por lo estético. Este sería, de algún modo, el momento en que la producción de las vanguardias estéticas es capturada por una nueva forma de la política que es el fascismo. Aquí hay un riesgo inmenso, porque de los sueños revolucionarios, vanguardistas y utópicos de los expresionistas, de los futuristas rusos, de los surrealistas, pasamos paradójicamente a una expropiación o una apropiación por parte de los discursos totalitarios de aquello mismo que se imaginaba como instrumento de liberación de los hombres.

Una de las características propias de la Modernidad ilustrada del siglo XVIII, de la Modernidad del progreso, es la idea de que es posible, a través de la razón, de las revoluciones técnico-científicas, producir una sociedad más armónica, más racional; que de algún modo los tiempos que se abren, el futuro, serán conquistados por la razón y la conciencia ilustrada. Sin embargo, escribe George Friedman, la "razón" que había desvanecido los mitos en el mundo, destruyó horizontes y dejó al hombre vacío y carente del rumbo. La ciencia, que había aspirado a someter la naturaleza, tuvo éxito pero subyugó también al ser humano. La libertad, que había sido la promesa y la premisa de la razón y de la ciencia, se desvió hacia el formalismo vacío o hacia la franca barbarie. Una de las cuestiones centrales, que va a aparecer en el pensamiento de finales del siglo XIX -con Nietzsche, con la poesía simbolista de Mallarmé, también la poesía de Baudelaire de *Las flores del mal* o *Una temporada en el infierno* de Rimbaud-, es que va señalando anticipaciones críticas y disruptivas en el interior de esta ilusión moderno-racionalista ilustrada, en este intento de, simplemente, armonizar razón y realidad, en aquella frase que yo les citaba de Hegel: "*Todo lo racional es real y todo lo real es racional*"; va encontrando las fisuras, las fracturas, los claroscuros. Por eso hablábamos de un rostro de Jano, como si detrás del rostro del Iluminismo, de la pedagogía democrática, de una sociedad más transparente apareciese lo salvaje, lo instintivo, lo primitivo, aquello que había quedado reprimido por la conciencia moderna. Paradójicamente, un personaje de la segunda mitad del siglo XVIII había anticipado muchas de estas cosas. Ese personaje fue el Marqués de Sade, cuando en medio de la Revolución Francesa, en medio de las ilusiones ilustradas, comenzó a formular y a delinear lo que después, en el siglo XX, encontró una expresión en el carácter sadomasoquista del hombre moderno contemporáneo. Es decir, la tendencia de los seres humanos a canalizar la violencia que había sido reprimida por la conciencia, a través de una sexualidad desenfrenada, por un tipo de transgresión radical, por algún movimiento instintivo; se manifiesta este peso demasiado obsesivo de la razón y de la conciencia. Es como si los hombres de finales de siglo XIX hubieran sentido el peso y la asfixia de la razón, de una conciencia omnipotente que creyó que podía dar cuenta de todo: dar cuenta de la naturaleza a través de la física newtoniana, dar cuenta de la sociedad a través de un instrumental teórico conceptual que le permitía explicar las conductas sociales, que a través de la psicología de la conciencia podía explicar las conductas de los individuos. Un tipo de organización del saber, un tipo de organización

política, filosófica, institucional, que tenía en las certezas de la conciencia su postulado de verdad. Este carácter racionalizante tiene mucho que ver con el despliegue histórico de la Modernidad burguesa, capitalista, con el tiempo del triunfo de una razón técnico-científica, o de lo que después los pensadores de Frankfurt denominaron la *Razón instrumental*. Una razón, como escriben Adorno y Horkheimer, que se ha convertido en una "finalidad sin fin", que, precisamente por ello, se puede utilizar para cualquier fin.

Este es el punto: hacia finales del siglo XIX comenzaron a emerger en forma de nuevas preguntas y planteos desarrollados en el interior de los discursos sociales, filosóficos, estéticos, religiosos, políticos, los otros modos de ser de los hombres, de las sociedades y de la naturaleza. Comenzó a aparecer lo oscuro, lo primitivo, lo irracional, la violencia que atraviesa profunda y literalmente a una sociedad; no simplemente la transparencia de la razón o de la conciencia, ni mucho menos la transparencia de las sociedades. Hasta agosto de 1914, sólo algunos artistas de genio o algunos filósofos de genio -pienso en Nietzsche, en Mallarmé, en Baudelaire, en Rimbaud o en Dostoievsky, quizás en Marx- habían intuido, habían leído a contrapelo -porque de esto se trata: la Modernidad había leído en un sentido, y ahora se comenzaba a leer a contrapelo de ese sentido. Pero a partir de agosto de 1914, cuando estalla la guerra, es un mundo, una certeza, la que se hace pedazos. Este es el punto: ahí ya no es sólo cuestión de la intuición de artistas o de pensadores, allí no es cuestión del camino abstracto de un discurso filosófico que quiere hablar del otro lado de la razón. Ya no se trata de un romanticismo renacido sin ningún tipo de correlato en lo real, sino que se trata precisamente de un estallido de la realidad misma, de las certezas, de los cuerpos reales, concretos, que es contemporáneo al estallido del concepto de verdad de la Modernidad del siglo XIX, que es contemporáneo de aquel modelo civilizatorio que a partir de la Revolución Francesa, de los ideales ilustrados, va a ir alimentando política, cultural, filosófica y científicamente la experiencia de los hombres del siglo XIX. Es como si en 1914, aquello que se había congestionado, el patio trasero de la historia, aquello que había juntado vapor en el interior de la caldera, hubiera encontrado primero un pequeño resquicio y después, a partir de él, hubiera estallado definitivamente. El estallido de aquello que antes se aceptaba como verdadero implicó necesariamente la redefinición de las estrategias intelectuales, teóricas, filosóficas, a partir de las cuales la Modernidad había intentado explicarse a sí misma.

Pero quiero agregar un elemento: si hay algo que caracteriza a la Modernidad, también desde sus orígenes, a diferencia de otras formas de cultura que suelen ser formas absolutas, cerradas sobre sí mismas, culturas religiosas, culturas tradicionalistas, es que la Modernidad nació a la historia para liberar a la conciencia crítica de una vez por todas del peso asfixiante de la repetición de lo mismo, nació impulsando en su seno la permanente novedad, la permanente puesta en cuestión de sus propios supuestos. Hay algo en el destino de la Modernidad que ya está en sus comienzos. Cuando Descartes, en las *Meditaciones metafísicas* o en el *Discurso del método*, define los fundamentos de la razón moderna, ya está inaugurando el tiempo de la crítica que va a terminar devorando esos mismos supuestos. La Modernidad es un tiempo histórico que incorpora la dimensión de la crisis, la dimensión de la crítica, la dimensión de lo nuevo, como parte de su propio despliegue histórico. En el interior de ésta misma Modernidad se trató de encontrar verdades fuertes, certezas paradigmáticas. Hasta el comienzo del siglo XX la Modernidad apostó por la construcción de grandes sistemas explicativos. Una de las características de la aventura intelectual de la Escuela de Frankfurt, que se inicia a finales de los años '20 y se despliega durante la época del '30, '40, '50 y parte de la década del '60, fue poner en cuestión la legitimidad de todo pensamiento fundado en la lógica del sistema, de todo pensamiento capaz de abarcar todo desde sí mismo, de esa intención muy cara a la filosofía y a los dispositivos modernos, de tratar de explicar desde la lógica del sistema, lógica totalizadora, la verdad del mundo, la verdad de las sociedades, la verdad de las conductas humanas. La Escuela de Frankfurt, heredando quizás en este sentido el pensamiento aforístico, fragmentario, de Nietzsche, planteó la necesidad de construir un tipo de reflexión filosófica que fuera capaz de dar cuenta de la fragmentación que en el propio momento histórico que estaban viviendo se había operado sobre la verdad, sobre la sociedad, sobre la política. Frente a los grandes dispositivos explicativos de la Modernidad, dispositivos hegelianos, dispositivos liberales, dispositivos marxistas, se trataba de deconstruir, es decir, de volver a pensar, en el interior de lo fragmentario de esos discursos, casi en un sentido freudiano, una sociedad por sus fallas y no por sus certezas. El discurso de Marx, por ejemplo, leído entrelineas y no en sus evidencias dogmatizadas por los epígonos. Se trataba, en ultima instancia, de escuchar las voces tenues pero anticipatorias de algunos pensadores, de entrelazar discursos diferentes, de un tipo de aventura intelectual que implicaba cruzar distintas fronteras. Es decir, frente a los saberes dis-

ciplinantes, frente a los campos claramente establecidos, se trataba de yuxtaponer diversos saberes filosóficos, estéticos, políticos, psicoanalíticos, sociológicos; el saber de la filosofía, el saber del arte, el saber nuevo, innovador, del psicoanálisis. Pensar la complejidad de un mundo a partir de una red compleja. Cuando decía que una de las características innovadoras, perturbadoras, del fascismo fue que supo estetizar la política, quise decir que el discurso político estetizado del fascismo fue capaz de penetrar en el interior de aquello que estaba por detrás de la conciencia de los hombres; fue capaz de interpelar el instinto, el salvajismo, lo oscuro, lo irracional, pero fue capaz de interpelar todo eso a través de técnicas y de mecanismos creados por el despliegue de la racionalidad técnica.

En nuestra clase anterior había hablado de Jünger, del texto de *La movilización total*, por ejemplo, o también de los ensayos de Spengler, yo había tratado de señalar cómo cierto pensamiento de la derecha -en este caso, Jünger-, había intuido, de una forma terrible, que los tiempos contemporáneos que se abrían en el interior de las trincheras de la guerra, implicaban una síntesis, un cruzamiento de técnica, racionalización e instinto. Las vanguardias estéticas también imaginaron que era posible, pero desde otro lado, a través de la expansión técnica, a través de la fusión de la creación y las nuevas tecnologías, construir otra sociedad, diseñar otro modelo de humanidad. La famosa Escuela de la Bauhaus, de Gropius, de Mies, imaginó a través de la columna vertebral que fue la arquitectura, que era posible relacionar, unir la capacidad estética, la creación innovadora, con la revolución técnica, con la democratización de la construcción de la ciudad. Eso mismo, pero transformado, modificado su sentido, convertido en otra cosa (porque los miembros de la Bauhaus terminaron exiliándose de la Alemania nazi), hizo que muchos de los elementos que estaban en el interior de las vanguardias fueron procesados, resignificados por el discurso totalitario, que también se hizo cargo de la técnica, de la racionalización de las conductas y de la racionalización social; que también se hizo cargo de la relación equívoca, fascinante, entre lo irracional, lo instintivo y el despliegue de la razón tecnológica. El Nacionalsocialismo no puede ser pensado sólo como el fenómeno de la barbarie, una barbarie primitiva, de onda y piedra. Tiene que ser pensado -van a decir los frankfurtianos-, en el interior del despliegue de la racionalización técnica del mundo, en el interior de lo que Jünger denominaba la "movilización total", es decir, esas sociedades

moderno-contemporáneas propias del despliegue capitalista, que hacen de la movilización total de todos sus recursos, detrás de un objetivo, el eje vertebral de su existencia. La guerra aparece como enorme metáfora para Jünger, que muestra cómo una de las características innovadoras de la sociedad contemporánea es este proceso de movilización total, a partir del cual el individuo comienza a ser profundamente saqueado, deconstituido por movimientos sociales, políticos, técnico-racionales que se despliegan desde la lógica de la cuantificación. Ya Max Weber, uno de los fundadores de la sociología clásica, hablaba de la época de la racionalización burocrática de la sociedad. También hablaba de la época del desencantamiento del mundo; una doble tenaza: por un lado, la naturaleza, que ha sido convertida en espacio matematizable por el nuevo discurso de las ciencias; por otro lado, los procesos de racionalización del trabajo, de la administración de la sociedad. El Estado moderno, diría Weber, sintetiza estos procesos de racionalización de las conductas sociales. Entonces se enfrentaban a un nuevo mapa de lo social, de lo cultural, de lo político. Se enfrentaban a un enorme desafío intelectual, al desafío de aquello que había permanecido simplemente sin palabra. En un texto clásico, posterior, de Michel Foucault, *La historia de la locura en la época clásica*, Foucault hablaba de los mecanismos de exclusión que eran intrínsecos al despliegue de la Modernidad -hacía referencia a la locura. Nosotros podríamos hablar ahora de esos mismos mecanismos de exclusión, que sin embargo en otra coyuntura histórico-social, aparecen de una manera violenta y que le exigen al pensamiento social, filosófico, histórico, tener que dar cuenta. Porque aquí aparece un tema central: si bien Mallarmé había planteado la ruptura del contrato entre las palabras y el mundo, todavía en gran medida, estos hombres, estos intelectuales, estos artistas, de principios de siglo XX, suponen que es posible rearticular ese contrato, hacer coincidir el sentido de las palabras con la realidad del mundo.

Se trataba de dar cuenta de lo que había quedado obturado, de indagar en la interioridad de la subjetividad, dejar -como dirían los surrealistas- que la voz del sueño y del inconsciente escriba su propia historia, para que efectivamente pudiera escribirse lo nuevo, la revolución. Entonces estamos peculiarmente enfrentados a una experiencia epocal donde todavía la relación entre sentido y realidad quiere volver a plantearse como un posible y no como un imposible. Aquí aparece la dimensión de lo imaginario, de la utopía, la dimensión de la transformación del mundo que para aquella generación fue una búsqueda constan-

te, la dimensión de la revolución, aquella experiencia de un mundo histórico estallando y produciendo lo nuevo. Junto a la guerra, como terrible experiencia generacional, también nos encontramos frente a la experiencia de la revolución. Al final de la guerra lo que aparece es algo así como la magia de la irrupción en el interior de la sociedad de una utopía efectivamente realizada. Nuestra historia posterior no es la magia de esa utopía realizada sino las barbaries efectivamente realizadas por esa utopía fracasada. Para aquellos pensadores que vivieron el impacto emocional tremendo de la Revolución de Octubre, de los movimientos revolucionarios que se comenzaron a desplegar después de la Primera Guerra Mundial, la urgencia de unir discurso y acción fue fundamental.

El problema ético apareció como un problema central del pensamiento, un problema que a nosotros nos es cada vez más ajeno. Paradójicamente, en un tiempo también de disolución, jugamos en espejo, sentimos las distancias y las equivalencias. Una época -aquélla de principios de siglo XX- de crisis, de transformaciones violentas, de ruptura de las certezas, de perplejidades, que opera, para nuestra propia época como un espejo en el que podemos observar nuestras propias incertidumbres y disoluciones. Nuestra época también es una época de crisis, de perplejidades, no sabemos bien dónde estamos parados. Pero quizás haya una diferencia importante: los años '20 estaban habitados por cierta clase de personajes que todavía sostenían la posibilidad de dar cuenta -imaginativa, intelectual, estética, filosóficamente- de los dramas de su época; creían que era posible dar cuenta de las exigencias que la historia les planteaba. Para algunos, especialmente los pensadores de la Escuela de Frankfurt, en los años '30 ya quedaba claro que los sueños utópicos de la revolución, que los procesos de masificación social, que las ilusiones revolucionarias de las primeras décadas del siglo XX, comenzaban a fracturarse, a producir su otro, el horror totalitario y concentracionario. Allí -en ese período de entre guerras- todavía funcionaba la relación con las tradiciones intelectuales, con la memoria histórica. Para los revolucionarios de Octubre, se trataba de aprender de las enseñanzas que les había dejado la Revolución Francesa. Cuando Trotsky trata de explicar la crisis de la revolución bolchevique, habla de la época termidoriana, expresión que los franceses acuñaron para hablar de la época del final de la revolución jacobina, de la verdadera revolución. Estos personajes de la década del '10, del '20, pensaban todavía la política, la sociedad, con palabras, con conceptos, con ficciones y con historias reales pasadas, que opera-

ban activiamente en su interpretación del mundo. Todavía llevaban a sus espaldas las tradiciones con las que tenían que discutir, pelearse, todavía era posible dialogar con las biografías intelectuales que, a lo largo de varios siglos, habían construido el edificio de la modernidad.

Una de las características más terribles de nuestra época es que no tenemos tradiciones con las cuales pelearnos. No tenemos memoria histórica. Detrás nuestro -creemos- ya no queda nada por ser leído que nos aparezca como fundamental para pensar nuestra época. Esta es la diferencia a la que nos estamos enfrentando: una época de fagocitación colosal de todo lo que aparece, una época capturada por los medios de comunicación, que convierten en viejo la ultima novedad, en algo arrojable al agujero negro, que ha convertido a la memoria, a la historia, a los libros, a las ideas, en desecho. Le es muy difícil a esta época, a nosotros, poder encontrar los caminos hacia esos mundos diferentes, hacia esas tradiciones, hacia esos espejos que ya no podemos mirar porque nos devuelven imágenes intraducibles para nosotros. Una de las alternativas frente a esta situación sería vivir complacido en el interior de la vorágine de esta época; la otra sería tratar de pensar nuestro propio tiempo recorriendo críticamente las tradiciones, los discursos, las experiencias que lo conformaron. Tratar de imaginar que una humanidad sin memoria es inversamente proporcional a una humanidad que ha abandonado la posibilidad de conjugar el verbo en futuro. Si perdemos la memoria, si el pasado se convierte en un agujero negro, si el pasado explota, si se convierte sólo en discurso massmediático o en visita de museo, también perdemos inexorablemente el futuro. Las dos cosas están profundamente combinadas. La exaltación del presente, del presente como lugar de verdad absoluto, convierte y hace del pensamiento pura rutina, pura aceptación de lo que es, puro periodismo de la época. Por eso la verdad de la época la tiene el periodismo. Narra lo que es, lo que el sentido común le ofrece como lo que es. La característica diferencial de esta época a la que hago referencia es que todavía, como una herencia de la Modernidad, pero más lejana, aparecía la relación profunda con lo social, con la historia, con la memoria, no en función de la obsecuencia, la museologización, sino como la necesidad de poner en discusión absolutamente todo, de lanzarse al riesgo del pensamiento, a la aventura de la indagación. Un sujeto sin biografía es un sujeto profundamente maquinizado.

Uno de los descubrimientos más radicales de estos pensadores, desde Max Weber hasta Adorno, pasando por Marcuse, por Simmel o por

Freud, es que en la sociedad moderna, los mecanismos de racionalización, estaban operando un vaciamiento de la capacidad del sujeto de recobrar su propia biografía. Nos estamos convirtiendo en sujetos sin biografía y sólo nos vuelve la biografía, en el mejor de los casos, enlatada en alguna película nostalgiosa de la década del '60, que desde los actuales códigos de la industria cinematográfica regresa convertida en mito, es decir, en distancia absoluta. Pero la experiencia actual, la nuestra, está desprovista de esta, diría Borges, "inexorable fatalidad" que nos lleva a habitar dolorosamente con la memoria. Porque la memoria es justamente un sitio donde se cruzan la esperanza y la catástrofe, no simplemente el deslizamiento de las cosas tal cual son, sino la condición trágica de la existencia, como dirían los románticos. Es decir, ciertas inexorabilidades, ciertas fracturas, ciertos misterios, ciertas oscuridades; el juego entre la luz y la oscuridad, el juego entre lo bello y lo siniestro.

Otro de los elementos fuertes que van a impregnar a esta generación de intelectuales, de artistas, de filósofos, es lo que podríamos llamar la revitalización de la tradición romántica, a principios del siglo XX. Un neorromanticismo que dirige esencialmente sus disparos contra la monotonía burguesa, contra el triunfo de la racionalización técnica del mundo, contra el desencantamiento de la naturaleza, contra la enajenación de los seres humanos, contra el triunfo del número en relación a la espiritualidad. Estos pensadores, de derecha y de izquierda, son como una suerte de fraternidad paradojal entre quienes están alimentando las monstruosidades de los dispositivos totalitarios, y los que sueñan con la utopía redencional. Todos son deudores de un tipo de sensibilidad anticapitalista, romántica, en el sentido de la sospecha ante el orden burgués racional, en el sentido de la recuperación de lo nocturno, también de la recuperación de la sensibilidad estética, en el sentido de la recuperación de un tipo de espiritualidad, no a la manera de los médium o los gurús, sino de una espiritualidad crítica, capaz de sospechar, de ser urticante. Paul Ricoeur, un filosofo francés contemporáneo, hablaba de los maestros de la sospecha y hablaba de Marx, de Nietzsche, de Freud, aquéllos que pusieron en cuestión los cimientos de la Modernidad. Podríamos extender este concepto de sospecha, de un pensamiento del malestar -Freud hablaba del malestar en la cultura como un síntoma de la época- hasta los pensadores de Frankfurt: Adorno, Benjamin, Marcuse, Horkheimer.

La aparición de las distintas corrientes intelectuales de la época y una profunda revisión de aquellos supuestos centrales y estructurales de

la Modernidad, la puesta en discusión del lugar hegemónico de la razón, la crisis de los supuestos científicos heredados también de la Modernidad vía la puesta en cuestión de la física newtoniana a través de la física relativista, el surgimiento de algunas formas de la lingüística, que va desarrollándose de Saussure en adelante, determinase, junto a otras cuestiones también centrales, el clima intelectual en el que se formaron los filósofos de la Escuela de Frankfurt. Al mismo tiempo, y en paralelo con la crisis intelectual, una profunda transformación histórico-social, la guerra, la revolución, la industrialización, la masificación, los crecimientos urbanos, la emergencia de un tipo de producción cultural que se va masificando, la tecnología puesta a disposición de una cultura cada vez más deshumanizada, el advenimiento del cine como una experiencia nueva e inédita que produce un nuevo tipo de sensibilidad, la relación también nueva e inédita entre fascismo y política, el problema terrible de la realización de lo utópico, en el sentido del horror de esa realización. Nosotros somos hijos del fracaso profundo de la realización de lo utópico, en esos momentos ejemplares de comienzo del siglo XX. Entonces se trata de pensar a esta generación dentro de un tiempo caracterizado por el sacudimiento general de las conciencias, el sacudimiento de todos los supuestos que conformaron el itinerario histórico de la modernidad. Nos encontramos ante una generación de pensadores que intentarán, haciéndose cargo de las tradiciones en las que se formaron, reiniciar la construcción de una filosofía crítica. Adorno, Benjamín, Marcuse y Horkheimer constituyen, para nosotros, una tradición indispensable a la hora de tener que interrogarnos por nuestras propias incertidumbres y desasosiegos. Su memoria intelectual permanece en las búsquedas que hoy nos urgen.

LA CRISIS DE LA RACIONALIDAD MODERNA

Teórico Nº 7

◆

Ricardo Forster

Retomo algunas ideas que había planteado la clase anterior, las circunstancias intelectuales, políticas, sociales, filosóficas de la época, para tratar de explicar el sentido del itinerario de estos pensadores. Hoy voy a hablar básicamente de dos de ellos, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin y Theodor Adorno. Yo había planteado, recuperando las ideas implícitas en los teóricos sobre vanguardias, que una de las características centrales de estas décadas iniciales de nuestro siglo es esta percepción aguda, muy profunda, del aceleramiento de la historia. Cuando decimos aceleramiento de la historia -concepto recurrente, estamos planteando, no simplemente el movimiento, el cambio, la emergencia de lo nuevo y cierta perplejidad frente a esos cambios y esas transformaciones, sino cómo, de qué manera, las conciencias más lúcidas de ese tiempo son capaces de sostener la mirada frente a una realidad que está cambiando; son capaces de preguntar, de indagar y de construir un discurso, una reflexión crítica con respecto al mundo en que ellos están pensando, construyendo una nueva perspectiva, una nueva mirada. Aceleramiento de la historia desde la perspectiva de un cambio radical, profundo, de un época que involucra no sólo el discurso filosófico, sino también transformaciones en la

realidad social, política, económica, profundas modificaciones en la dimensión estética, cambios radicales en lo que podríamos llamar los paradigmas científicos de la Modernidad. Un tiempo de derrumbe, de disolución, de crisis, y al mismo tiempo, una época que comienza a plantearse nuevas perspectivas y nuevos horizontes.

En Benjamin, particularmente, en más de un ensayo aparece esta idea de lo que él denomina el carácter destructivo. El carácter destructivo da cuenta de este personaje de época, de esta suerte de hombre del siglo XX que está directamente enfrentado a la eclosión de un mundo, enfrentado a la crisis de los supuestos, de las normas, de las leyes, de las estructuras fundacionales de la sociedad burguesa, del capitalismo, que de alguna manera percibe que es necesario despejar la mesa, buscar lo nuevo, cambiar radicalmente de lugar, mirar de una manera completamente inédita las cosas, tratar violentamente de crear una nueva tradición, violentando precisamente las tradiciones anteriores. El carácter destructivo, en última instancia, tiene una función prometeica, es decir, constructiva: despeja, pide tabula rasa, mesa limpia para volver a escribir, a dibujar, a pensar, precisamente porque está seguro, o cree al menos estarlo, de que la época abre una nueva oportunidad, que allí donde el peligro, la disolución, la crisis, aparecen como propio del tiempo, también justamente en el interior del peligro, de la crisis, de la disolución de las grandes ideas, surge la oportunidad. En este sentido es profundamente deudor de aquella idea de Hölderlin, el poeta romántico, que planteaba: *"Allí donde crece el peligro también crece lo que salva"*. Y particularmente en una época de enorme peligrosidad, de enorme riesgo intelectual, donde las fronteras se quiebran, donde las comarcas conocidas comienzan a oscurecerse, el riesgo de la aventura del pensamiento, el riesgo de lanzarse hacia ciertas zonas opacas, oscuras, es muy grande. "El carácter destructivo no ve nada duradero -escribe Benjamin. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta [...] y como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada".

El pensador, el artista -y esto lo venimos trabajando en las últimas clases- toca aquello que antes no se tocaba, o comienza a indagar los sótanos de la cultura. Ya no sólo pregunta por lo evidente, ya no sólo hace una biografía transparente de la razón, o una biografía transparente de la Modernidad, o un intento de dar cuenta del despliegue

armónico de la sociedad capitalista, sino que intenta penetrar por sus fisuras, por sus fallidos, por sus contrasentidos. Trata de leer aquello que la propia sociedad, la propia ideología dominante, el propio discurso legitimado por su época ha obturado, ha ocluido, o simplemente ha rechazado.

En este sentido, uno de los elementos más importantes de la reflexión de la Escuela de Frankfurt, particularmente en este caso, de Adorno, es la pregunta por la tensión intrínseca del despliegue de la razón en el mundo moderno. No simplemente la constatación de la razón como deudora de los ideales ilustrados, deudora de la búsqueda y aspiración de libertad, de transparencia, de armonía social, de democratización, sino también paridora de aquellas formas que van a devorar paulatinamente esos mismos ideales que estaban en la estructura fundacional de la Modernidad, que van a ir resquebrajando la idea de libertad, de igualdad, de armonía social, de transparencia, de una razón que podríamos denominar sustantiva, que está profundamente imbuida de un espíritu crítico, de interrogación, de invención, de novedad, de búsqueda de nuevos horizontes. De una razón que aparece como núcleo donde se reúne el espíritu de la crítica con la aspiración de la libertad, de la igualdad y de la transformación radical de la sociedad, vemos emerger a lo largo del siglo XIX, y claramente en el despliegue histórico social del siglo XX, lo que podríamos denominar un tipo de racionalidad fundada ahora ya no en la sustantividad de estos conceptos, en la búsqueda de libertad, sino en la instrumentalización racional, en los mecanismos a través de los cuales el desarrollo científico técnico va a ir produciendo un proceso creciente de homogeneización social, cultural, técnica, que tiene que ver con un mecanismo de dominación y transformación de la naturaleza que se convierte en mero objeto de conocimiento o de transformación y también, esa razón instrumental, se convierte en un organismo que genera sobre las estructuras sociales, procesos de racionalización burocrática, de industrialización creciente, de transformación urbana, de masificación, de cuantificación de lo social. La razón apuntala un despliegue científico técnico que, lejos de posibilitar la construcción de la armonía social, de una humanidad liberada de las ataduras del trabajo, produce otro tipo de ataduras y genera nuevas formas de enajenación. Este es un concepto central en la reflexión de estos pensadores. En una sociedad que despliega riquezas cada vez más fabulosas, en una sociedad que está inventando de una manera profundamente original, inédita, la industria del ocio, la industria de la cultura, que está gestando una revo-

lución técnico-científica inusual, un proceso de transformación general de las conciencias y las estructuras de la sociedad, sin embargo, lejos de alcanzar los ideales ilustrados del siglo XVIII, los ideales de libertad, de igualdad, de democracia, de armonía social, está creando las condiciones para nuevas formas de barbarie, de destructividad, para nuevos mecanismos intrínsecos a la sociedad, generadores de una violencia cada vez más creciente. Escribe Adorno:

> "La historia universal tiene que ser construida y negada. A la vista de las catástrofes pasadas y futuras, sería un cinismo afirmar que la historia se manifiesta en un plan universal que lo asume todo en un bien mayor. Pero no por eso tiene que ser negada la unidad que suelda los factores discontinuos, caóticamente desperdigados, y las fases de la historia: el estadio de la dominación sobre la naturaleza interna. No hay historia universal que guíe desde el salvaje al humanitario; pero sí de la honda a la superbomba. Su fin es la amenaza total de los hombres organizados por la humanidad organizada: la quinta esencia de la discontinuidad".

Los pensadores de la Escuela de Frankfurt son deudores directos de las innovaciones del pensamiento social del siglo XX, de esas preguntas antes obturadas que impedían pensar lo irracional, ese sujeto nuevo completamente oscuro y abigarrado -las masas-, esa pregunta que Max Weber, Durkheim, lanzan, no sobre la transparencia de la sociedad, sino sobre la opacidad de la sociedad. Esa pregunta por un despliegue racional burocrático, propio de la sociedad contemporánea; una pregunta que supone construir a contrapelo la tradición de la Modernidad, la tradición de la sociedad burguesa. Ya no es la pregunta por las conductas diurnas de los ciudadanos, por su conducta puritana, sino que es una pregunta por aquello que queda como un resto, excluido, y que está movilizando, sin embargo, profundas fuerzas sociales. Está transformando las estructuras de la sociedad. Por un lado, una deuda innegable hacia estas interrogaciones del pensamiento social de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Un reconocimiento de que una concepción del mundo, una concepción de la cultura, se ha quebrado, y que es necesario volver a preguntar, a construir dispositivos conceptuales capaces, ahora, de introducir la reflexión en aquella dimensión de la que había quedado excluido por el pensamiento dominante, el pensamiento positivista decimonónico

ilustrado. Es la pregunta por lo irracional, pero es la pregunta no sólo sobre la violencia de lo irracional, sino que es la pregunta, más crítica y compleja, por lo irracional en el interior de la razón. Este es el elemento que me interesa retener: no lo inacional como opuesto a la razón, no la violencia como opuesta a la armonía social, no la transparencia y la armonía opuestas a una suerte de enajenación y disolución de la sociedad, sino cómo, en el interior mismo de la racionalización social -lo que Max Weber denominó "desencantamiento del mundo"- o los procesos de burocratización creciente de las estructuras sociales, se van dando las condiciones para la emergencia de una relación cada vez más intensa y profundamente dialéctica entre la razón y lo irracional, entre el hombre libre en el universo técnico científico y las formas cada vez más arcaicas y brutales de la violencia política. El despliegue de un tiempo de autosuficiencia que tiene en esta suerte de ilusión del progreso propio del siglo XIX, un momento excepcional porque cuando se desarrolla en el interior de este nuevo tiempo histórico que se abre a partir de la Primera Guerra Mundial, fusiona tecnología destructiva con racionalización social, y al mismo tiempo produce una inédita forma de barbarie. La Primera Guerra Mundial había sido en este sentido como una enorme sorpresa, había causado una enorme conmoción en las conciencias, porque había quebrado un muro; pero no sólo había quebrado un muro en términos de transformaciones sociales, sino que también había desmoronado un imaginario cultural, una concepción de la sociedad, una manera de ver las cosas, de la *Bellè epoque*, de la armonía del siglo XIX, de cierta sensación de autoindulgencia, de profundo narcisismo de la sociedad del siglo XIX. Nos encontramos de repente, casi como si fuera una tormenta, en la intemperie, en la orfandad, y por lo tanto, pensadores, artistas, filósofos, políticos de la época tienen que comenzar a interrogar, a indagar, a imaginar todo de nuevo. Hay distintas estrategias, hay distintas búsquedas en esta indagación, en este volver a construir la relación con la realidad, con el mundo. Con un mundo que también ha estallado, porque si algo ha mostrado la experiencia del desarrollo técnico-científico, de las tecnologías destructivas, es que el hombre por primera vez no solamente está en condiciones de destruirse a sí mismo, sino que está en condiciones de modificar radicalmente a la propia naturaleza, a la realidad. La realidad que se presenta ha estallado, se ha vuelto tremendamente opaca, ya no es algo que está allí en el otro lado de mi conciencia y a la que yo puedo describir de una manera más o menos simple, sino que la propia realidad, aquello que estaba del otro lado de mi conciencia

se muestra de un modo profundamente complejo, confuso, al que hay que volver a semantizar, inventando una nueva gramática.

Yo hablaba la clase anterior de ese contrato roto entre las palabras y las cosas, que aparece ya en la poesía del simbolismo francés, particularmente en Mallarmé. Esa primera percepción, absolutamente original y revolucionaria de que las palabras, el lenguaje, no dan cuenta de la realidad. Frente a ese no dar cuenta de la realidad -dice Mallarmé- de lo que se trata ahora es de encontrar aquellas sendas propias del sujeto que le permitan fundar otro lenguaje. Otra manera de imaginar, de crear, de producir la relación con el mundo. Es como si estuviésemos claramente instalados en esta idea de la mesa en blanco, esta idea benjaminiana del carácter destructivo. Destructivo porque precisamente se enfrenta a la disolución de una trama de valores, de un mundo conceptual, de una forma de cultura. Pero destructivo en el sentido anarquista del término; también, en el sentido demoníaco del término, es decir, destructivo como esa fuerza que galvaniza la potencialidad creativa de los seres humanos, destructivo porque la época exige movilizar los espíritus, destructivo porque la sociedad exige el quiebre de aquel orden que ya no puede dar cuenta de sí mismo, destructivo porque hay que volver a crear, a partir de una nueva producción de sentido, el sentido del mundo; destructivo porque se trata de inventar una nueva gramática, un nuevo lenguaje; destructivo porque desde la estética, desde la filosofía, desde la política, se está imaginando otro modelo de humanidad. Por supuesto -y esto es una de las características de lo que venimos diciendo- en el interior de este laboratorio inmenso que son los primeros treinta años de la Europa de este siglo, laboratorio donde se están mezclando saberes, sensibilidades, donde aparecen personajes maravillosos, personajes turbios, o terriblemente oscuros al mismo tiempo, laboratorio donde precisamente allí se está produciendo, desde distintas perspectivas, una irrupción del discurso, del lenguaje filosófico, político, estético, sobre el mundo, sobre la sociedad, sobre la realidad. Un laboratorio donde se están gestando las nuevas corrientes políticas, las nuevas formas de organización de la cultura y la sociedad. La Escuela de Frankfurt, hacia finales de los años '20, es deudora, hija legítima de esta irrupción de un pensamiento que intenta volver a construir el sentido, volver a dar forma a una gramática. Desde esta perspectiva también es importante señalar que Adorno, Benjamín, Horkheimer, Marcuse, los miembros de la Escuela de Frankfurt, intentan indagar en aquellas tradiciones que creen que todavía tienen

mucho para decir. Porque éste es un elemento también decisivo para comprender esta época: no se trata sólo del gesto destructivo de la tabula rasa, se trata también de hacer presente aquellas tradiciones que pueden ofrecerle al pensamiento crítico un instrumental adecuado para pensar intensamente su propia trama histórica. En este sentido, en Adorno, en Benjamín, aparece claramente una lectura de las tradiciones modernas, una lectura de Marx, una lectura de Hegel, una lectura cada vez más intensa y decisiva de Freud, una lectura de las corrientes estéticas, particularmente del romanticismo, una lectura de ciertas filosofías pesimistas o críticas de la cultura decimonónica, Schopenhauer, Kierkegaard; una lectura atenta y una influencia decisiva del pensamiento de Nietzsche; también una deuda importante con la renovación del pensamiento social, particularmente de esta visión crítico-sociológica de Max Weber, la idea de la racionalización burocrática de la sociedad y del proceso de desencantamiento del mundo. Cuando Weber dice "desencantamiento del mundo" hace referencia a la constitución de la naturaleza como mero objeto de conocimiento o de uso, su absoluta profanación, su pérdida de sacralidad, de misterio. Es decir, lo oscuro, lo otro, lo sagrado de la naturaleza queda absolutamente despojado a partir de la irrupción de la mirada helada de la racionalidad instrumental. La naturaleza como espacio de sombras, como espacio de vitalidad, como un otro lleno de misterios, lleno de oscuridades, de promesas y también de catástrofes, queda convertida, en el mejor de los casos, en una estructura cuantificada, en un ámbito para ser atravesado por la "luz" de la razón, una luz helada de la razón, y también, para ser modificado profundamente por el nuevo arsenal técnico-científico.

Frente a una concepción muy fuerte en el desarrollo de la Modernidad, una tradición que precisamente construye una concepción de la razón como lugar hegemónico central, una razón que da cuenta de los misterios de la naturaleza, que le permite al hombre repensar y organizar la sociedad, que ha podido mantener a distancia aquello que tiene que ver con lo instintivo, lo irracional, la violencia, la barbarie. Frente a esa historia ejemplar o autolegitimadora de la razón propia del siglo XIX, que tiene que ver también con esta concepción que definimos como la ideología del progreso -una humanidad que marcha inexorablemente hacia la construcción de un mundo cada vez más perfecto, amparado en el despliegue de la razón, de la técnica y de la ciencia-, no solamente en la Escuela de Frankfurt sino ya en la tradición del romanticismo a princi-

realidad social, política, económica, profundas modificaciones en la dimensión estética, cambios radicales en lo que podríamos llamar los paradigmas científicos de la Modernidad. Un tiempo de derrumbe, de disolución, de crisis, y al mismo tiempo, una época que comienza a plantearse nuevas perspectivas y nuevos horizontes.

En Benjamin, particularmente, en más de un ensayo aparece esta idea de lo que él denomina el carácter destructivo. El carácter destructivo da cuenta de este personaje de época, de esta suerte de hombre del siglo XX que está directamente enfrentado a la eclosión de un mundo, enfrentado a la crisis de los supuestos, de las normas, de las leyes, de las estructuras fundacionales de la sociedad burguesa, del capitalismo, que de alguna manera percibe que es necesario despejar la mesa, buscar lo nuevo, cambiar radicalmente de lugar, mirar de una manera completamente inédita las cosas, tratar violentamente de crear una nueva tradición, violentando precisamente las tradiciones anteriores. El carácter destructivo, en última instancia, tiene una función prometeica, es decir, constructiva: despeja, pide tabula rasa, mesa limpia para volver a escribir, a dibujar, a pensar, precisamente porque está seguro, o cree al menos estarlo, de que la época abre una nueva oportunidad, que allí donde el peligro, la disolución, la crisis, aparecen como propio del tiempo, también justamente en el interior del peligro, de la crisis, de la disolución de las grandes ideas, surge la oportunidad. En este sentido es profundamente deudor de aquella idea de Hölderlin, el poeta romántico, que planteaba: *"Allí donde crece el peligro también crece lo que salva"*. Y particularmente en una época de enorme peligrosidad, de enorme riesgo intelectual, donde las fronteras se quiebran, donde las comarcas conocidas comienzan a oscurecerse, el riesgo de la aventura del pensamiento, el riesgo de lanzarse hacia ciertas zonas opacas, oscuras, es muy grande. "El carácter destructivo no ve nada duradero -escribe Benjamin. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta [...] y como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada".

El pensador, el artista -y esto lo venimos trabajando en las últimas clases- toca aquello que antes no se tocaba, o comienza a indagar los sótanos de la cultura. Ya no sólo pregunta por lo evidente, ya no sólo hace una biografía transparente de la razón, o una biografía transparente de la Modernidad, o un intento de dar cuenta del despliegue

armónico de la sociedad capitalista, sino que intenta penetrar por sus fisuras, por sus fallidos, por sus contrasentidos. Trata de leer aquello que la propia sociedad, la propia ideología dominante, el propio discurso legitimado por su época ha obturado, ha ocluido, o simplemente ha rechazado.

En este sentido, uno de los elementos más importantes de la reflexión de la Escuela de Frankfürt, particularmente en este caso, de Adorno, es la pregunta por la tensión intrínseca del despliegue de la razón en el mundo moderno. No simplemente la constatación de la razón como deudora de los ideales ilustrados, deudora de la búsqueda y aspiración de libertad, de transparencia, de armonía social, de democratización, sino también paridora de aquellas formas que van a devorar paulatinamente esos mismos ideales que estabán en la estructura fundacional de la Modernidad, que van a ir resquebrajando la idea de libertad, de igualdad, de armonía social, de transparencia, de una razón que podríamos denominar sustantiva, que está profundamente imbuida de un espíritu crítico, de interrogación, de invención, de novedad, de búsqueda de nuevos horizontes. De una razón que aparece como núcleo donde se reúne el espíritu de la crítica con la aspiración de la libertad, de la igualdad y de la transformación radical de la sociedad, vemos emerger a lo largo del siglo XIX, y claramente en el despliegue histórico social del siglo XX, lo que podríamos denominar un tipo de racionalidad fundada ahora ya no en la sustantividad de estos conceptos, en la búsqueda de libertad, sino en la instrumentalización racional, en los mecanismos a través de los cuales el desarrollo científico técnico va a ir produciendo un proceso creciente de homogeneización social, cultural, técnica, que tiene que ver con un mecanismo de dominación y transformación de la naturaleza que se convierte en mero objeto de conocimiento o de transformación y también, esa razón instrumental, se convierte en un organismo que genera sobre las estructuras sociales, procesos de racionalización burocrática, de industrialización creciente, de transformación urbana, de masifieación, de cuantificación de lo social. La razón apuntala un despliegue científico técnico que, lejos de posibilitar la construcción de la armonía social, de una humanidad liberada de las ataduras del trabajo, produce otro tipo de ataduras y genera nuevas formas de enajenación. Este es un concepto central en la reflexión de estos pensadores. En una sociedad que despliega riquezas cada vez más fabulosas, en una sociedad que está inventando de una manera profundamente original, inédita, la industria del ocio, la industria de la cultura, que está gestando una revo-

lución técnico-científica inusual, un proceso de transformación general de las conciencias y las estructuras de la sociedad, sin embargo, lejos de alcanzar los ideales ilustrados del siglo XVIII, los ideales de libertad, de igualdad, de democracia, de armonía social, está creando las condiciones para nuevas formas de barbarie, de destructividad, para nuevos mecanismos intrínsecos a la sociedad, generadores de una violencia cada vez más creciente. Escribe Adorno:

> "La historia universal tiene que ser construida y negada. A la vista de las catástrofes pasadas y futuras, sería un cinismo afirmar que la historia se manifiesta en un plan universal que lo asume todo en un bien mayor. Pero no por eso tiene que ser negada la unidad que suelda los factores discontinuos, caóticamente desperdigados, y las fases de la historia: el estadio de la dominación sobre la naturaleza interna. No hay historia universal que guíe desde el salvaje al humanitario; pero sí de la honda a la superbomba. Su fin es la amenaza total de los hombres organizados por la humanidad organizada: la quinta esencia de la discontinuidad".

Los pensadores de la Escuela de Frankfurt son deudores directos de las innovaciones del pensamiento social del siglo XX, de esas preguntas antes obturadas que impedían pensar lo irracional, ese sujeto nuevo completamente oscuro y abigarrado -las masas-, esa pregunta que Max Weber, Durkheim, lanzan, no sobre la transparencia de la sociedad, sino sobre la opacidad de la sociedad. Esa pregunta por un despliegue racional burocrático, propio de la sociedad contemporánea; una pregunta que supone construir a contrapelo la tradición de la Modernidad, la tradición de la sociedad burguesa. Ya no es la pregunta por las conductas diurnas de los ciudadanos, por su conducta puritana, sino que es una pregunta por aquello que queda como un resto, excluido, y que está movilizando, sin embargo, profundas fuerzas sociales. Está transformando las estructuras de la sociedad. Por un lado, una deuda innegable hacia estas interrogaciones del pensamiento social de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Un reconocimiento de que una concepción del mundo, una concepción de la cultura, se ha quebrado, y que es necesario volver a preguntar, a construir dispositivos conceptuales capaces, ahora, de introducir la reflexión en aquella dimensión de la que había quedado excluido por el pensamiento dominante, el pensamiento positivista decimonónico

ilustrado. Es la pregunta por lo irracional, pero es la pregunta no sólo sobre la violencia de lo irracional, sino que es la pregunta, más crítica y compleja, por lo irracional en el interior de la razón. Este es el elemento que me interesa retener: no lo irracional como opuesto a la razón, no la violencia como opuesta a la armonía social, no la transparencia y la armonía opuestas a una suerte de enajenación y disolución de la sociedad, sino cómo, en el interior mismo de la racionalización social -lo que Max Weber denominó "desencantamiento del mundo"- o los procesos de burocratización creciente de las estructuras sociales, se van dando las condiciones para la emergencia de una relación cada vez más intensa y profundamente dialéctica entre la razón y lo irracional, entre el hombre libre en el universo técnico científico y las formas cada vez más arcaicas y brutales de la violencia política. El despliegue de un tiempo de autosuficiencia que tiene en esta suerte de ilusión del progreso propio del siglo XIX, un momento excepcional porque cuando se desarrolla en el interior de este nuevo tiempo histórico que se abre a partir de la Primera Guerra Mundial, fusiona tecnología destructiva con racionalización social, y al mismo tiempo produce una inédita forma de barbarie. La Primera Guerra Mundial había sido en este sentido como una enorme sorpresa, había causado una enorme conmoción en las conciencias, porque había quebrado un muro; pero no sólo había quebrado un muro en términos de transformaciones sociales, sino que también había desmoronado un imaginario cultural, una concepción de la sociedad, una manera de ver las cosas, de la *Bellè epoque*, de la armonía del siglo XIX, de cierta sensación de autoindulgencia, de profundo narcisismo de la sociedad del siglo XIX. Nos encontramos de repente, casi como si fuera una tormenta, en la intemperie, en la orfandad, y por lo tanto, pensadores, artistas, filósofos, políticos de la época tienen que comenzar a interrogar, a indagar, a imaginar todo de nuevo. Hay distintas estrategias, hay distintas búsquedas en esta indagación, en este volver a construir la relación con la realidad, con el mundo. Con un mundo que también ha estallado, porque si algo ha mostrado la experiencia del desarrollo técnico-científico, de las tecnologías destructivas, es que el hombre por primera vez no solamente está en condiciones de destruirse a sí mismo, sino que está en condiciones de modificar radicalmente a la propia naturaleza, a la realidad. La realidad que se presenta ha estallado, se ha vuelto tremendamente opaca, ya no es algo que está allí en el otro lado de mi conciencia y a la que yo puedo describir de una manera más o menos simple, sino que la propia realidad, aquello que estaba del otro lado de mi conciencia

se muestra de un modo profundamente complejo, confuso, al que hay que volver a semantizar, inventando una nueva gramática.

Yo hablaba la clase anterior de ese contrato roto entre las palabras y las cosas, que aparece ya en la poesía del simbolismo francés, particularmente en Mallarmé. Esa primera percepción, absolutamente original y revolucionaria de que las palabras, el lenguaje, no dan cuenta de la realidad. Frente a ese no dar cuenta de la realidad -dice Mallarmé- de lo que se trata ahora es de encontrar aquellas sendas propias del sujeto que le permitan fundar otro lenguaje. Otra manera de imaginar, de crear, de producir la relación con el mundo. Es como si estuviésemos claramente instalados en esta idea de la mesa en blanco, esta idea benjaminiana del carácter destructivo. Destructivo porque precisamente se enfrenta a la disolución de una trama de valores, de un mundo conceptual, de una forma de cultura. Pero destructivo en el sentido anarquista del término; también, en el sentido demoníaco del término, es decir, destructivo como esa fuerza que galvaniza la potencialidad creativa de los seres humanos, destructivo porque la época exige movilizar los espíritus, destructivo porque la sociedad exige el quiebre de aquel orden que ya no puede dar cuenta de sí mismo, destructivo porque hay que volver a crear, a partir de una nueva producción de sentido, el sentido del mundo; destructivo porque se trata de inventar una nueva gramática, un nuevo lenguaje; destructivo porque desde la estética, desde la filosofía, desde la política, se está imaginando otro modelo de humanidad. Por supuesto -y esto es una de las características de lo que venimos diciendo- en el interior de este laboratorio inmenso que son los primeros treinta años de la Europa de este siglo, laboratorio donde se están mezclando saberes, sensibilidades, donde aparecen personajes maravillosos, personajes turbios, o terriblemente oscuros al mismo tiempo, laboratorio donde precisamente allí se está produciendo, desde distintas perspectivas, una irrupción del discurso, del lenguaje filosófico, político, estético, sobre el mundo, sobre la sociedad, sobre la realidad. Un laboratorio donde se están gestando las nuevas corrientes políticas, las nuevas formas de organización de la cultura y la sociedad. La Escuela de Frankfurt, hacia finales de los años '20, es deudora, hija legítima de esta irrupción de un pensamiento que intenta volver a construir el sentido, volver a dar forma a una gramática. Desde esta perspectiva también es importante señalar que Adorno, Benjamín, Horkheimer, Marcuse, los miembros de la Escuela de Frankfurt, intentan indagar en aquellas tradiciones que creen que todavía tienen

mucho para decir. Porque éste es un elemento también decisivo para comprender esta época: no se trata sólo del gesto destructivo de la tabula rasa, se trata también de hacer presente aquellas tradiciones que pueden ofrecerle al pensamiento crítico un instrumental adecuado para pensar intensamente su propia trama histórica. En este sentido, en Adorno, en Benjamín, aparece claramente una lectura de las tradiciones modernas, una lectura de Marx, una lectura de Hegel, una lectura cada vez más intensa y decisiva de Fteud, una lectura de las corrientes estéticas, particularmente del romanticismo, una lectura de ciertas filosofías pesimistas o críticas de la cultura decimonónica, Schopenhauer, Kierkegaard; una lectura atenta y una influencia decisiva del pensamiento de Nietzsche; también una deuda importante con la renovación del pensamiento social, particularmente de esta visión crítico-sociológica de Max Weber, la idea de la racionalización burocrática de la sociedad y del proceso de desencantamiento del mundo. Cuando Weber dice "desencantamiento del mundo" hace referencia a la constitución de la naturaleza como mero objeto de conocimiento o de uso, su absoluta profanación, su pérdida de sacralidad, de misterio. Es decir, lo oscuro, lo otro, lo sagrado de la naturaleza queda absolutamente despojado a partir de la irrupción de la mirada helada de la racionalidad instrumental. La naturaleza como espacio de sombras, como espacio de vitalidad, como un otro lleno de misterios, lleno de oscuridades, de promesas y también de catástrofes, queda convertida, en el mejor de los casos, en una estructura cuantificada, en un ámbito para ser atravesado por la "luz" de la razón, una luz helada de la razón, y también, para ser modificado profundamente por el nuevo arsenal técnico-científico.

Frente a una concepción muy fuerte en el desarrollo de la Modernidad, una tradición que precisamente construye una concepción de la razón como lugar hegemónico central, una razón que da cuenta de los misterios de la naturaleza, que le permite al hombre repensar y organizar la sociedad, que ha podido mantener a distancia aquello que tiene que ver con lo instintivo, lo irracional, la violencia, la barbarie. Frente a esa historia ejemplar o autolegitimadora de la razón propia del siglo XIX, que tiene que ver también con esta concepción que definimos como la ideología del progreso -una humanidad que marcha inexorablemente hacia la construcción de un mundo cada vez más perfecto, amparado en el despliegue de la razón, de la técnica y de la ciencia-, no solamente en la Escuela de Frankfurt sino ya en la tradición del romanticismo a princi-

píos del siglo XIX, en Nietzsche, en los primeros grandes pensadores de las ciencias sociales de finales del siglo XIX, principios del XX, en Durkheim, en Tönnies, en Weber, en Simmel, en Pareto -y también en el campo de esta nueva forma de pensar que es el psicoanálisis-, aparece la sospecha, la necesidad de tener que leer aquello que fue obturado, camuflado, ocultado, por esta autolegitimación de la razón. Eso otro que aparece y que tiene que ver con fenómenos asociados a lo instintivo, lo irracional, lo nocturno -en esta reflexión de pensadores como Weber, y después como Adorno, como Benjamin- no suponen un otro radical de la razón, es decir, la razón pura, virgen, "que consagra una sociedad que puede aspirar a la armonía", como si esta misma razón quedase absolutamente ajena a estos fenómenos de irracionalidad, de masificación, de violencia, de producción intensiva de tecnologías de la destrucción. Una de las características centrales de la época es precisamente la fusión, el cruce, de un dispositivo desplegado por la razón como producción tecnológica, como transformación de la naturaleza, que se une ahora a algo no esperado ni aparentemente querido por ese despliegue, que es la masiva destructividad de cuerpos y de cosas. Pero también otro fenómeno, mecanismos más sutiles y profundos que tienen que ver con la racionalización social, con lo que podríamos llamar la época de la industrialización masiva, la época donde los individuos se despersonalizan, pierden su identidad, enajenan esa identidad que provenía de viejas tradiciones y comienzan a ser incorporados a estructuras cada vez más abstractas, más homogéneas, y al mismo tiempo más universales: la fábrica, el Estado. Una de las características más ejemplares de estos finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es la definitiva entronización del Estado como una máquina de producción sistemática de racionalización social, economización de la violencia, de creación de todo un ámbito de dominio donde el individuo queda completamente heteronomizado; es deudor exclusivamente de las demandas que ahora emergen de este nuevo actor de época que es el Estado. Este proceso de despliegue de la razón lleva implícitamente, a su otro: la violencia, la irracionalidad, pero también la tecnologización del mundo, la masificación, la racionalización burocrática, el desencantamiento de la naturaleza, los procesos de pérdida de identidad, de brutalización urbana, de anonimato social. No son ajenos a la razón, sino que son un momento "casi inevitable de su despliegue histórico". Esto es lo que descubren estos pensadores, y este va a ser uno de los temas centrales de la reflexión frankfurtiana, las responsabilidades de la racionalización del mundo en este proceso de pérdida de

sentido, de violencia y de producción intensiva de nuevas formas de barbarie. "El conflicto -escribe Eduardo Subirats- entre una razón civilizatoria que sólo existe para el hombre que la forja, y se encuentra, a su vez, al margen del hombre, y la conciencia, derivada de ello, de que el mundo escapa de todos modos a la voluntad de los individuos, no plantea la necesidad de una solución o de una resistencia moral, en la que el sujeto vuelva a adquirir el sabor de la hegemonía histórica que le brindó la filosofía ilustrada, sino más bien la imposibilidad misma de semejante alternativa. La disolución del sujeto en el orden del conocimiento y de la realidad histórica objetiva significa la destrucción de la razón en tanto que subjetiva. El orden de la racionalidad históricamente efectiva acaba a un mismo tiempo con la hegemonía teórica del sujeto a través del conocimiento y con la hegemonía moral del sujeto a través de la ley".

Si hay algo que queda cada vez más claro para los pensadores de la época es que toda forma de pensamiento está inexorablemente enfrentada a su propio naufragio. Que todo intento de construir un absoluto, de fundar un sistema, de encontrarle un sentido mayúsculo a la historia y a la marcha de la sociedad está profundamente amenazado de muerte. Es casi una contradicción del propio pensamiento filosófico, crítico, intentar construir de una manera absoluta un sentido en la historia. Y si hay algo que está desbarrancado, algo que ha entrado profundamente en crisis es esta demanda propia de la Modernidad decimonónica, propia de las grandes construcciones sistemáticas del siglo XIX -pienso en la filosofía de Hegel, pienso sin dudas en el marxismo o en la tradición liberal- que intentaron dar cuenta de los secretos de la historia, de las estructuras más profundas de la sociedad, de la comprensión sistemática de la naturaleza. La crisis del pensamiento social, del pensamiento filosófico, del pensamiento científico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX pone en cuestión la posibilidad de construir sistemas explicativos y omniabarcativos. Esto implica que es casi imposible volver a producir sentido del modo en que ese sentido era producido por las grandes ilusiones nacidas de las filosofías modernas, desde Descartes en adelante. Nos encontramos ante la intemperie del pensamiento, ante un territorio virgen. Es como un viajero que no va a recorrer el mundo con la guía turística en sus manos o a través de una agencia, sino que recorre el mundo a partir de lo que no conoce, a partir del misterio del mundo, de lo incógnito, y que en ese incógnito, en ese misterio, en ese perderse, va descubriendo la fragilidad de su propio pensamiento; pero al mismo tiem-

po va descubriendo que no hay otra oportunidad que viajar, que salirse, que quebrar las fronteras, que transgredir el orden establecido. El orden como norma, como ley; la lengua como escritura estanca. Cuando Mallarmé planteaba esta ruptura del contrato, cuando en las reflexiones de Benjamín sobre el lenguaje hay una apelación a un lenguaje primordial, a un lenguaje de la verdadera comunicación frente al lenguaje de la representación -que es un lenguaje del dominio de las cosas y no un lenguaje de la armonía con las cosas-, aparece una nostalgia por lo perdido, por una razón que se ha desestructurado, por una promesa, por una ilusión, por una utopía de la Modernidad evaporada, que en estos pensadores es muy fuerte.

Al comienzo de la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer explican, como una declaración de principios, que ellos no van contra la Ilustración, no van contra los ideales de libertad, de igualdad de la Ilustración, contra el espíritu crítico de la Ilustración. No van contra esa demanda inherente a lo mejor del espíritu ilustrado que supone permanentemente interrogar el orden de las cosas. Ellos están contra el proceso de mitificación que la razón ilustrada opera sobre sí misma, cuando la razón se convierte en absoluto, cuando la razón se convierte en señora del mundo, paridora de todos los secretos para entender el orden de la naturaleza, para dar cuenta de las contradicciones de la sociedad, para dar forma a aquellas leyes que le permitan al pensador entender todo este curso de la historia. Contra esa razón convertida en mito, cristalizada, homogénea, diurna, una razón "racionalizada", técnico instrumental, dominadora; contra ese modelo de razón -que va a ser solidaria de los procesos de despersonalización social, de masificación, de enajenación, de crisis de las estructuras tradicionales-, se van a lanzar los pensadores de Frankfurt. Ellos saben perfectamente que quizás estamos frente a lo que se puede denominar una aporía. Una aporía es aquel discurso que, en función de la crítica a la que se somete a sí mismo, no tiene posibilidad de encontrar una alternativa de salida. Lo más extraordinario del pensamiento de Benjamín, o particularmente del pensamiento de Adorno, es que se enfrentan a sus propias incertidumbres, a sus propios límites, a la imposibilidad, quizás, de proponer.

En un texto muy bello, que es *Filosofía y superstición*, Adorno dice respecto de la filosofía: "*Sólo el pensamiento que, sin reservas mentales, sin ilusiones de reinado interior, confiesa su carencia de función y su impotencia, alcanza quizás una visión del orden de lo posible, del no-arte, en el que los*

hombres y las cosas estarían en su sitio propio. Porque no sirve para nada, por eso, no está aún caduca la filosofía". Este es el punto. Frente a una sociedad y a un discurso dominante que ha hecho del pragmatismo, de la funcionalidad, del eficientismo, de lo necesario, de lo útil, el fundamento de toda legitimidad posible, Adorno apela a una idea que parece absolutamente ingenua, quizás: la inutilidad, el rechazo de toda forma de funcionalización del pensamiento. Porque el discurso filosófico ha sido convertido en la academia, en el mejor de los casos, en discurso epistemológico. Es decir, en una trama discursiva que intenta dar cuenta del lenguaje de las ciencias, pensar el discurso científico, ofrecerle concepto y teoría a la producción de la ciencia contemporánea. Adorno dice que aquí se ha producido un nuevo tipo de servidumbre. Era preferible la vieja servidumbre medieval de la filosofía con respecto a la teología, que por lo menos tenía al absoluto y a Dios como un fin, es decir, el infinito, que estas nuevas formas de confinamiento, de esclavitud, a un discurso completamente funcionalizado y determinado por el universo científico técnico. Se trata de devolverle a la filosofía la tradición de la crítica, la tradición de la interrogación, la sensación de estar en desacuerdo con el orden de las cosas. No un pensamiento periodístico, un pensamiento que relata lo que es, sino un pensamiento desacomodado, que siente malestar frente al orden establecido, que intenta incorporar las tradiciones de la crítica, en una época donde la crítica también es funcionalizada. Adorno dijo en una frase famosa y mal comprendida, que *"después de Auschwitz es imposible escribir poesía, porque la belleza en su totalidad fue puesta en cuestión"*. Adorno no estaba diciendo que era imposible que un hombre, una mujer, un joven, escribiera poesía, sino que la capacidad creativa de los hombres, la ingenuidad humana había quedado completamente quebrada en la experiencia de la barbarie. Que esa experiencia de la barbarie había llevado a la humanidad a un límite del cual era muy difícil salir. A un límite de lo indecible, a un límite del lenguaje, a un límite, también, del pudor. Adorno recupera aquella idea nietzscheana -que me parece siempre superlativa y que sirve para pensar los medios de comunicación: El problema del hombre moderno, decía Nietzsche, es que ha tocado todo con sus manos, que ha perdido el pudor, que ha perdido esa sensación de la distancia, del respeto de lo otro. Esa actitud de pérdida del pudor lo ha convertido en un ser carente de sensibilidad: todo lo puede decir, todo lo puede tocar, todo lo puede hacer. Este es un rasgo muy fuerte de la Modernidad, este hacer prometeico, esta suerte de producción intensiva, de metástasis de la creación. Esta suerte de

reemplazo intensivo de Dios. Frente a esta imagen de una razón voluptuosa, productiva, pragmática, funcional, Nietzsche -y en esta lectura que Adorno haría de él- plantea el pudor de la filosofía, el pudor de la contemplación, el pudor del lenguaje, el cuidado de las palabras frente al dolor, frente al sufrimiento humano, frente a la barbarie. Los medios de comunicación han perdido radical y absolutamente el pudor. Trabajan en el seno de una enorme prostitución de ese necesario pudor que el lenguaje tiene que tener respecto al mundo. Benjamin, en un texto maravilloso, decía que si a la naturaleza le fuera otorgada la palabra, no alcanzarían los libros del mundo para manifestar su sufrimiento. Allí, en esto que olvidamos, en esto otro de la cultura contemporánea, en esto otro de los procesos de transformación de la naturaleza, de racionalización social, del despliegue malsano de algunas de las formas estructurales de la Modernidad ilustrada, encontramos precisamente ese otro modo de la razón. Encontramos aquello que hay que someter a la crítica, aquello que es necesario pensar a fondo. También aparece la idea de un pensador que se convierte en alguien profundamente ajeno a los saberes establecidos. Si hay algo casi paradigmático de la biografía de Walter Benjamín es esta permanente marginalización, esta permanente marginalidad de su pensamiento, muy semejante a la experiencia de Nietzsche, que también fue un viajero, un hombre que transgredió fronteras geográficas, filosóficas, psicológicas. Benjamin se convierte quizás en el último espíritu voltaireano de la Europa de entreguerras, un espíritu que todavía cree profundamente en un ideal cosmopolita, en un tiempo donde los nacionalismos, las formas arraigadas de la barbarie política están cristalizando. Benjamín todavía se ofrece a sí mismo como un transgresor de las fronteras, como un viajero del pensamiento, un hombre que no se queda en un solo sitio, un hombre que supone que a una ciudad sólo se la conoce cuando se ha aprendido a perderse en ella. El pensamiento tiene que aprender a perderse en la compleja trama de la cultura moderna. Tiene que aprender a perderse, para poder pensarla más allá de toda hipocresía, en su intensiva producción de barbarie, también. Como cuando citaba a Baudelaire, y decía: "*Aquí tenemos a un hombre* -Baudelaire está pensando en el vagabundo, en el trapero- *que deberá recoger la basura del pasado día en la capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el cafarnaun de la escoria, aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada, se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros, que entre las mandíbulas de la diosa industria, adop-*

tará la forma de cosas útiles y agradables". Aquél que hurga en la basura, en los restos, en lo que quedó de lo diurno. Esta descripción, dirá Benjamin, es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Trapero-poeta, a ambos les concierne la escoria, ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño. Y en un poema de Blake, con el que Benjamin se sentía profundamente identificado, Blake decía: *"Ver el mundo en un grano de arena y el cielo en una flor silvestre. Sostener la infinitud en la palma de la mano y la eternidad en una hora".* Frente a las grandes construcciones sistemáticas, frente a los discursos elocuentes, cargados de verdad, constructores de sistemas, aparece esta necesidad de auscultar lo pequeño, lo huidizo, aquello que se sustrae a la mirada. Pensar el resto, pensar el fragmento, pensar una filosofía de la intemperie, un pensamiento que de ninguna manera puede ser proposicional, pensar un pensamiento de lo negativo. Lo positivo viene dado, dice Kafka, de lo que se trata es de hacerse cargo de lo negativo. Diría Benjamin: pensar a contrapelo la historia, la cultura. Meterse por los intersticios de la producción de sentido, para quebrar toda legitimidad. Este es un pensamiento complejo. Es un pensamiento que plantea ese punto muy fino, ese camino por el desfiladero, entre la necesidad de producir nuevas formas de sentido, y la certeza, que se convierte en dolor, de que ese sentido se ha quebrado.

Pensemos en los años '20, en los años '30, en ese interregno que va desde la Primera Guerra Mundial a la expansión del Nacionalsocialismo. La sensación, la percepción de época de un pensador como Benjamín, la sensación de un mundo en crisis, la sensación de una cultura que ha producido intensivamente su propia destrucción; la sensación de orfandad a la que nos enfrentamos, la necesidad urgente de tener que dar cuenta de esto que nos está aconteciendo. En Benjamin, entonces, aparece esta necesidad de juntar tradiciones. Ya no podemos pensar desde un solo lado. Ya no podemos decir las cosas exclusivamente recostados sobre una manera de pensar el mundo, sobre una tradición (Marx, por ejemplo). Ahora es necesario escuchar otras voces, encontrar otras tradiciones, leer de otra manera, romper las estructuras dogmáticas. Viajero de los márgenes. Eso es Benjamin, y en un doble sentido: marginal del mundo académico, su vida transcurre diaspóricamente, viajando, haciéndose cargo de aquella imagen baudelaireana. Los verdaderos viajeros son sólo aquéllos que parten por partir, personajes destinados a construir una escritura de la dispersión, del fragmento, de lo inconcluso, una

marginalización que le permite purgar su pensamiento laberíntico, pero a salvo de las concesiones espúreas, las que surgen de las necesidades impuestas por el reconocimiento académico, y no las que nacen del hambre y del imperativo de sobrevivir. El viaje hacia los márgenes impulsa traumáticamente el acto creativo, exacerba la función de la palabra. Doble, entonces, el sentido. Allí en los umbrales se congestiona el gesto de la escritura y el ensayista se atreve a internarse por aquellas callejuelas que esconden algunos de los segmentos constitutivos de la cultura moderna. Una biografía atravesada por el exilio, como la de Benjamín, aprende a escudriñar, a mirar de otro modo, a templar el espíritu crítico. Se desprende, en su errancia ecuménica y apátrida, de cualquier simbología del absoluto. Se enfrenta, aunque no lo quiera, al poder del padre. Es duro separarse, por así decir, de la última orilla. La frase de Schelling acompaña vitalmente a Benjamín. Le devuelve una y otra vez las imágenes fantasmagóricas de un mundo en estado de catástrofe. Pero también, y a través de la rememoración, lo suelda con la infancia perdida, con la espontaneidad despreocupada de quien habita una sólida casa.

Aquí aparecen, en Benjamin, una serie de elementos importantes, centrales: la recuperación de la infancia. El mundo de los adultos, el mundo burgués, el mundo que ha aniquilado los sueños, es el mundo de la utilidad, de la funcionalidad; es el mundo donde las cosas se hacen de acuerdo a un sentido. Es el mundo que le ha quitado a los objetos su misterio, su fantasía, su maravilla. Es un mundo serio, un mundo sin risa, que ha agotado la incógnita de la existencia. En cambio, dice Benjamín, el mundo de la infancia es como el mundo del coleccionista; cada objeto, para el niño y para el coleccionista es algo único, algo indescifrable en su infinitud. Algo que hay que proteger, que cobra vida propia: el niño dialoga con las cosas, deja que las cosas golpeen sobre su sensibilidad. Le devuelve al mundo su vitalidad, su ser. Es amable, es pudoroso, diría Benjamín, con la naturaleza, con sus objetos. Los objetos no son cosas listas para ser usadas, para ser manipuladas, para ser transformadas. Los objetos cobran vida. Los objetos tienen vida, como dentro de una colección. Cualquiera de ustedes, en algún momento de su infancia, han tenido ese último gesto de humanidad que es el arte de la colección, sintieron la importancia decisiva, fabulosa, de esa cosa, ese objeto, de vivir algo intenso, algo poderoso, central. Benjamin dice que es como si en los niños todavía lo azaroso, lo fortuito, lo inesperado, se volviese realmente vínculo con el mundo. Aquí Benjamín no está pensando en

los niños; está pensando en la sociedad moderna, pensando un modo de relación. Está yendo más allá de la reflexión sobre la infancia, está tratando de indagar qué pasa con el hombre, qué pasa con nosotros cuando hemos llegado al límite del desencantamiento del mundo, cuando hemos perdido el misterio de las cosas, cuando hemos perdido nuestra niñez, nuestra infancia, nuestra libertad. Benjamin dice que aquél que no se ha escapado de su casa en algún momento de su infancia o de su pubertad, jamás reencontrará en su vida el verdadero sentido de la libertad. Esto que es metafórico, que para algunos representó una oportunidad, pero para la mayoría no, es un modo de pensar también la sociedad, esa sociedad que parece que nos impide salirnos de ella. El gesto de transgredir, de quebrar la frontera, de convertirse en un tránsfuga, en un viajero, en un bohemio de las discursividades establecidas, es una manera de proteger el resto de infancia que todavía queda en nuestro pensamiento. El pensamiento que pierde la infancia, diría Benjamin, se vuelve frío, helado, y se convierte en discurso instrumental. En este sentido aparece precisamente esta concepción benjaminiana de "auscultar lo pequeño", dejar que no pase desapercibido lo minúsculo; de mirar con un microscopio la pluralidad de la vida. De tratar de recoger los restos, los fragmentos, no como expresión de la agonía del mundo, sino como huellas que le permiten al viajero intelectual, al hombre sensible, recorrer el camino del peligro y de la catástrofe. Huellas que permiten recorrer la memoria, que permiten armar tradiciones que están en vías de extinción. Este es el sentido de lo que Benjamin está planteando, que es la misma relación quizás, que la que se establece con los libros. Difícilmente, para aquéllos que tuvieron la felicidad de la lectura infantil -felicidad que se va gastando aceleradamente en nuestros tiempos-, uno vuelva, como adulto, a recuperar la sensación de pertenencia, de pérdida, de exaltación, de totalidad, que estaba inscripta en esa lectura infantil. Uno era ese mundo de la infancia, uno era esa aventura del personaje. Uno era Sandokán, era Tom Sawyer, o quien fuera. Hay un atravesar la narración, y hay un crear desde la narración una relación con lo real. En Benjamin aparece muy claro este despojamiento de la sociedad massmediática, industrializada, desespiritualizada, homogeneizante y cuantificadora que está operando precisamente sobre ese misterio de la nanación, del libro.

En un texto bellísimo, que se llama *Desembalando la biblioteca*, él dejó constancia de su relación profunda con los libros. Benjamin vivió

atravesando fronteras, de ciudad en ciudad, especialmente a partir de 1933, cuando el nazismo ascendió al poder en Alemania e inexorablemente tuvo que seguir el camino del exilio. Vivió en Berlín, en Riga, en Nápoles, en París, en Ibiza, en distintas ciudades, siempre en una situación de fragilidad, de pobreza, y relata lo que significaba pata él llegar a un lugar, y frágilmente establecido, desembalar la biblioteca: cada libro que sacaba era un recuerdo, decía, un recuerdo de un modo en que se apropió de aquellas ciudades donde adquirió esos libros. Libros adquiridos en viejas librerías, en librerías donde uno puede encontrar lo que no se encuentra en la ciudad diurna. Libros buscados a través de la laberíntica ciudad, libros que le hicieron perderse en la ciudad, libros que le permitieron aprender de otro modo. Libros que me devuelven un fragmento de mi memoria, dice Benjamin, porque la memoria se vuelve fragmento. Esto es muy borgiano, o Borges sería muy benjaminiano. Es decir, la memoria vive en la literatura, vive en los libros leídos, en los libros amados, en los libros que están en la estantería de la biblioteca para simplemente ser contemplados, acariciados, para simplemente saber que están allí, aguardándonos. Hay una profunda reivindicación en Benjamin de la cultura del libro. La cultura del libro como una casa, como una patria. Hay un carácter judaico profundo en Benjamin; los judíos -hasta hace no mucho tiempo- eran el pueblo del libro, su patria era un libro, construido sistemáticamente a través de las generaciones, del trabajo intenso de la interpretación, de la lectura continua. Un libro: una patria. El universo. El infinito. Benjamin es, de algún modo deudor de esta idea del libro como infinito. EL libro como aventura, como frontera abierta. Pero también aprendió a conocer las ciudades del modo como quedan los secantes, dice, cuando los pegamos a la hoja, después de haber escrito con tinta y vemos cómo los trazos se han mezclado de forma laberíntica. Así se conoce una ciudad. Así se conoce, dice Benjamin también, una mujer.

Leo un texto de Benjamín sobre los libros, que me parece bello: *"Desempacar libros siempre es fascinante. Un acto de complicidad con la historia personal, trátese de regalos, de nuevas adquisiciones, o del reencuentro con parte de la propia biblioteca guardada, encajonada hace tiempo, antes de que se iniciaran los exilios, los viajes forzados, los abandonos. Regados en el suelo, entre cajas, papeles y virutas, se asoman los recuerdos. Primeras ediciones, rarezas bibliográficas, libros infantiles con hermosas ilustraciones. Encuadernaciones delicadas, citas, también; proyectos de obras propias, autores amigos y otros (...) Ya hace rato que pasó la medianoche, y tengo*

ante mí la última caja, a medio vacía. Otras reflexiones se apoderan de mí. No exactamente reflexiones, sino imágenes, recuerdos. Recuerdos de ciudades donde hice tantos descubrimientos: Riga, Nápoles, Munich, Moscú, Florencia, Basilea, París. Recuerdos de las salas prestigiosas de la librería Rosenthal de Munich, de la Stockturm de Dantzig, donde vivía el difunto Hans Raue, De la tienda de Süssengut, especie de sótano que olía a moho. Recuerdo de las habitaciones que cobijaron mis libros: mi tugurio de Munich, mi pieza de Berna. Recuerdo de la soledad de Iseltwald, al borde del lago de Brienz. Recuerdo, por fin, de mi cuarto de niño, de donde no provienen más que cuatro o cinco de los miles de volúmenes que empiezan a amontonarse a mi alrededor. Felicidad del coleccionista. Felicidad del hombre privado". Detrás de esto, que aparece muy poético -Benjamin era un ensayista, un paseante de la filosofía- está la idea de que el hombre tiene que recuperar su verdadera privacidad, tiene que recuperar aquello que le está siendo expropiado por los procesos de racionalización social, de burocratización masiva de la sociedad. Para recuperar esa interioridad, esa capacidad, es fundamental dejar que los recuerdos, las remembranzas, las rememoraciones, aquello que Proust -que Benjamin leyó y tradujo al alemán- denominaba "la memoria involuntaria", aquello que está en lo profundo de nuestro ser, de nuestro cuerpo, de nuestra imaginación, de nuestra conciencia, y que sorpresivamente aparece cuando algo se nos cruza en el camino: un olor, una forma, en el caso de Benjamin, un libro, un modo de desplazarse a su propia infancia, un modo de reconstruir una historia cultural, dejar que todo eso resquebraje nuestras obnubilaciones. A través de la reconstrucción de una biblioteca, Benjamin lo que está haciendo, es la biografía y la genealogía de una cultura. De una cultura que está incinerando libros, porque -tomemos esto en cuenta- él es un exiliado de aquel sistema político que está quemando libros, que está construyendo gigantescas hogueras, donde el patrimonio intelectual de la cultura occidental está siendo devorado por las llamas. No es gratuita la reflexión benjamineana. Está pidiendo recuperar el honor del libro, recuperar la memoria guardada entre sus páginas, recorrer esos miles de volúmenes como una forma de resistencia en el exilio, una forma de resistencia del apátrida. Ha perdido el pasaporte, no tiene nacionalidad, huye; sin embargo, encuentra un refugio, una patria. No una patria de los fervores nacionalistas, de la sangre, de la tierra, de la espada; sino esa patria mucho más compleja, abierta, abigarrada, multívoca, que es la patria del libro. La patria del libro como memoria de una cultura.

Acá Benjamin agrega un concepto que me parece también central: memoria de la cultura, que no es sólo memoria de lo feliz de esa cultura, no es sólo memoria de las producciones bondadosas de la cultura, sino que también es manifestación de su barbarie. *"Todo acto de cultura es al mismo tiempo un documento de la barbarie"*, escribía Benjamin ¿Qué quiere decir esto? Algo muy semejante a lo que estamos planteando respecto a la razón: leer la cultura sólo desde la mirada de los vencedores, como triunfo de la técnica, como triunfo de un modelo ideológico, como despliegue de una concepción del mundo, es olvidar, borrar y aniquilar la memoria de los vencidos. Para Benjamin hay un doble peligro que se cierne sobre la memoria de los vencidos y sobre nosotros mismos: un peligro hecho real, que es la destrucción real, histórica, física, de una cultura, de una identidad, de una idea. Pero el otro peligro, quizás mucho más gravoso, y más urgente de ser pensado, es el peligro del olvido. Ese es el peligro de la época -dice Benjamín- que los vencedores pasen definitivamente sobre los huesos de los vencidos y de las generaciones presentes, y que logren que un nuevo agujero negro devore la pluralidad de la cultura, devore realmente a la cultura como una dialéctica de construcción y destructividad, de producción del sentido y de profunda destrucción de ese sentido. Una cultura que tiene detrás suyo víctimas que hay que volver a recobrar, a repensar. Los vencidos serían todos aquéllos que han perdido violentamente sus identidades en los procesos de masificación, de industrialización, la destrucción de la naturaleza -la naturaleza es una vencida de la historia. Hay muchas formas de destrucción: la destrucción de las minorías étnicas, la destrucción de dispositivos intelectuales, políticos, ideológicos. No se habla solamente de derrotados sociales, étnicos, se habla de un concepto más profundo, donde todo proceso de construcción de lo civilizatorio tiene una deuda impaga. Como si la cultura debiera ser leída no sólo desde la magnificencia de las pirámides construidas, sino también desde los infinitos sufrimientos de aquéllos que construyeron las pirámides.

Elliot, el poeta norteamericano que vivió casi toda su vida en Inglaterra, escribió: *"No cesaremos de explorar, y el fin de nuestra exploración será llegar donde empezamos, y por primera vez, conocer el lugar"*. Se trata de volver a conocer el lugar, de volver a sentir la necesidad del asombro. Volver a conocer el lugar significa aprehender también aquellos modos anteriores de conocer ese lugar. La memoria, la tradición, no para convertir a la tradición en un mero acto ritual, una visita de museo, sino para actualizarla críticamente; si es necesario, para quebrarla, para

interpelarla, para que alimente un nuevo dispositivo de la crítica. Es esto lo que me interesa plantear: una sensibilidad, un modo de auscultar, una actitud frente al mundo y frente a la cultura. Dar cuenta de esta expresión, de esta necesidad de fusionar lo nuevo, lo propio de la época, la demanda de la época, con aquellas tradiciones filosóficas, estéticas, políticas, que pueden ser leídas utilizando lo que Adorno recupera de Bertold Brecht, es decir, produciendo una lectura que actualiza, no que recicla sino que refuncionaliza. La palabra Brechtiana es *refuncionalizar*, hacer presente, para abrir la indagación crítica del tiempo, ahora, a aquello que quizás perteneció a otra época o a otro discurso. No en el reciclaje posmoderno, en esta suerte de vaciamiento de lo sustantivo, sino hacer presente el pasado como una manera de desgarrar los velos de la época.

Para Benjamin también era central pensar qué estaba pasando con el arte de la narración. En una época dominada por los medios de comunicación, él es el que con mayor insistencia y originalidad comienza a vislumbrar el sentido de este despliegue. Benjamin, a quien le interesa pensar este fenómeno, escribe, para comparar el arte de narrar al arte de informar: *"El arte de narrar se acerca a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, está en trance de desaparecer. Cada mañana, se nos informa sobre las novedades de toda la tierra, sin embargo, somos notablemente pobres en historias extraordinarias. Eso proviene de que ya no se nos distribuye ninguna novedad sin acompañárnosla con explicaciones. Con otras palabras, ya casi nada de lo que acaece conviene a la narración, sino que todo es propio de una información"*. Paradojas de una época. Una época donde todo lo "sabemos", donde inmediatamente nos informamos de lo que está pasando en otro lugar del mundo, y sin embargo, algo se ha quebrado. La hipertrofia de la información es un modo de haber desdibujado ese secreto de la narración, ese arte de la narración que era también un modo, no de relatar, de contar la historia tal cual había sucedido, sino de agregarle un plus, una utopía de la ficción, una relación con lo acontecido que lo vuelve actual y que nos interpela hondamente. La narración era semejante a la actitud del niño frente al objeto. Era un modo de devolverle a lo acontecido, quizás, su plenitud perdida o la plenitud que nunca tuvo. Frente a la información, que es un gesto frío, despojado, distante, absolutamente huérfano de profundidad, la narración -dice Benjamín- es lo propio de la sabiduría. Aquí estaríamos enfrentándonos a una profunda diferencia entre la idea de saber como forma de la sabiduría y la narración, y la idea de conocer o de estar informado como

mecanismo de manipulación, de control, de ordenamiento de las cosas que me rodean. Por un lado, un discurso instrumental, un discurso estratégico, un discurso que organiza para dominar, funcional y pragmático. Por el otro lado, un discurso crítico, un discurso de lo imaginario, de la narración, un discurso que interroga lo que no se interroga. Y agrega, en este mismo sentido: *"Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño, por cien veces menos de su valor, para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual"*. Hay una reivindicación del anacronismo pero un anacronismo que está profundamente cuajado en la experiencia de su tiempo. Benjamín, lo que percibe es que un mundo de cultura se está desbarrancando. Que el ascenso del nazismo, el desarrollo de las políticas totalitarias, el crecimiento de lo que después Adorno y Horkheimer van a tematizar como los fenómenos de industrialización de la cultura, el despliegue de la racionalización instrumental, están creando las bases para una sistemática destrucción de aquello que verdaderamente importa. Por eso es fundamental recuperar, leer a contrapelo, recobrar la memoria, indagar, interrogar, sentir malestar. No solamente describir. Narrar, no describir.

En un texto de las *Tesis de la filosofía de la historia*, Benjamín quizás escribió una de sus páginas más profundas y hermosas en todo sentido. Dice: *"Hay un cuadro de Klee, que se llama 'Angelus novus'. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos; la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha abierto el rostro hacia el pasado, donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso"*. Benjamín escribe este texto en 1940, en París, al borde de ser internado en un campo para refugiados, después del Pacto de Munich, donde Hitler y Stalin se pusieron de acuerdo, en medio de la zozobra del espíritu europeo, en medio de su propia zozobra intelectual, de su propia intemperie como individuo, como hombre exiliado, como apátrida. Escribe este texto como un testamen-

to. Muy poco tiempo después, tratando de huir, cruzando la frontera española, es detenido, y amenazado con ser entregado a la Gestapo. Del otro lado de la frontera, se suicida tomando pastillas de cianuro. Lo paradójico de la suerte de Benjamín es que sólo por ese día, la policía franquista le había impedido el paso a los que no tuvieran un pasaporte con una nacionalidad. El pasaporte de Benjamin decía "apátrida". Susan Sontag habla de Benjamín como "el último intelectual europeo", como "el último de aquéllos que representaban un mundo de cultura". En este sentido, me gustaría leer un texto de Kafka que Benjamín cita en uno de sus ensayos -hablando de una conversación entre Kafka y Max Brod, amigo suyo. Max Brod dice: *"Recuerdo una conversación con Kafka cuyo punto de partida era la Europa actual y la decadencia de la humanidad. 'Somos, dijo, pensamientos nihilistas, pensamientos de suicidio que afloran en la mente de Dios'. Esto, en principio me hizo pensar en la visión del mundo de la gnosis: Dios como demiurgo maligno y el mundo como su pecado original. 'No, dijo Kafka, nuestro mundo es sólo un malhumor de Dios, un mal día' ¿Habría entonces esperanzas fuera de esta manifestación de este mundo que conocemos?, pregunté. Kafka sonrió. 'Sin duda. Mucha esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros".*

REBELIÓN CULTURAL Y POLÍTICA DE LOS '60

Teórico Nº 8

◆

Nicolás Casullo

Vamos a hablar de los años '60, una encrucijada que forma parte -como todo lo que venimos viendo- de un tiempo de las ideas modernas, un tiempo fuerte por su significación dentro de este siglo. Pero a su vez, por su proximidad, por los significados que tuvo la generación de los '60, por los acontecimientos y las secuelas de los '60 en nuestro país, podemos decir que es un tema que nos toca muy de cerca. Los '60 es un tema difícil de analizar fríamente, objetivamente, en nuestra historia. Es una cuestión difícil, dramática en su memoria. Es un tema silenciado conciente o inconcientemente en relación a lo que significó: estoy hablando básicamente de nuestro país. Sin embargo, junto con ese silencio podríamos decir que es un pasado permanentemente hablado, implícitamente hablado, con respecto a las consecuencias que tuvo. Es al mismo tiempo un tema que llegó a categoría de mito en cuanto a que los propios dispositivos culturales, no ya de nuestro país sino de la historia de Occidente, lo han transformado en eso: mito porque tiene un significado que más allá de ser analizado o no, nos convoca a una suerte de relación bastante ciega, emocional, ficcional con los '60. Sabemos que fue importante, fabulamos todo lo que aconteció en esa época. Es también un tema tabú, porque nuestra historia esconde violencia, muerte y dolor. Los '60 es la generación de sus mayores, la de sus padres posiblemente, la mía.

Teníamos veinte años en 1965, hace treinta años, y es muy posible que esta proximidad haga precisamente muy difícil los diálogos entre las generaciones. Pero es un tema que ustedes, en los últimos diez años, han sentido que fue hablado: las Madres de Plaza de Mayo, de distintas y diversas maneras hablan de la generación y de los acontecimientos de los '60. También los '60 se transformaron, en los últimos diez años, en justicia tribunalicia, en juicios, se transformaron en algunos pocos libros que tratan de explicarlo; en algunas películas, como *La noche de los lápices* o *La historia oficial*, y también fue trabajado básicamente a la manera que lo pueden trabajar los medios de comunicación. Consiste, por lo tanto, en un tema trágico, que es historia, en nuestro caso, de desaparecidos, de muertos sin sepultura, de genocidio dictatorial, de culpas, de arrepentimientos y remordimientos. Es una herida abierta en nuestra sociedad, que difícilmente se resuelva alguna vez en términos de verdad y superación del trauma colectivo. Por eso quizás es trágico. Por su dificultad de resolución. El drama histórico es siempre un pasado irresuelto que nos espera perpetuamente allá adelante. No lo podemos dejar atrás nunca. Es memoria abierta y a la vez tapiada.

A partir de estos elementos vamos a tratar de explicar los '60, desde una perspectiva que no ha sido frecuente, tratando de abarcarlo en sus inmensas dimensiones, incluso mucho más allá de nuestro país, para dar cuenta de una época y sus ideas liminares. Para tratar de alcanzar, no la reivindicación o la destitución de este tema de los '60 que se prolonga en los '70, sino para tratar de dar cuenta de un tiempo de las ideas que en gran parte es heredero de muchísimas de las cosas que venimos analizando de este siglo XX.

Hay un texto de un poeta y ensayista, premio Nobel, Octavio Paz, mexicano, en un libro que también les recomiendo, que se llama *Tiempo nublado*, donde, en una de sus páginas iniciales y refiriéndose a esto que vamos a tratar hoy, dice: *"En la primera mitad del siglo XX la crítica de Occidente fue la obra de sus poetas, sus novelistas y sus filósofos. Fue una crítica singularmente violenta y lúcida. La rebelión juvenil de los '60 recogió esos temas y los vivió como una apasionada protesta. El movimiento de los jóvenes admirable por más de un concepto, osciló entre la religión y la revolución, el erotismo y la utopía. De pronto, con la misma tapidez con que había aparecido, se disipó. La rebelión juvenil surgió cuando nadie la esperaba y desapareció de la misma manera. Fue un fenómeno que nuestros sociólogos aún no han sido capaces de explicar. Negación apasionada de los valores imperantes en Occidente, la revolución cultural de los '60 fue hija de la crítica, pero, en un sentido estricto, no fue un movimiento crítico. Quiero decir, en las protestas, declaraciones y manifiestos de los rebeldes no apare-*

cieron ideas y conceptos que no se encontrasen ya en los filósofos y los poetas de las generaciones inmediatamente anteriores. La novedad de la rebelión no fue intelectual sino moral. Los jóvenes no descubrieron otras ideas, vivieron con pasión las que habían heredado. En los '70, la rebelión se apagó y la crítica enmudeció". Esta es una mirada particular de Octavio Paz, que indudablemente no da cuenta, a pesar de lo acertado de algunas de sus frases, de la tremenda amplitud que tuvo el proceso de los '60 a escala mundial, en cuanto a ideologías y variables que se jugaron en todos los terrenos.

Para comenzar a trabajar estos '60, planteémonos que cuando veíamos las vanguardias, el pensamiento conservador, la Escuela de Frankfurt, hablábamos de una posguerra, la primera posguerra y las secuelas que esa posguerra dejó en todas las dimensiones. Para tratar el tema de los '60 ubiquémonos en una suerte de macrohistoria y pensemos, en principio, en la segunda posguerra. Ya no la del '18, sino la del '45. En el '18, como fuimos viendo, el fin de la guerra dio, entre otras cosas, distintas experiencias que parecía que se abrían a la revolución socialista: Rusia, donde se logró; Alemania, Italia, Hungría, España, donde la revolución fracasó, donde terminó en guerra civil, donde indudablemente el modelo socialista -en ese tiempo el modelo marxista-leninista- no se impuso. Pero ahí tenemos una variable: la Primera Guerra da como resultado, entre otras cosas, un amplio espacio para pensar la revolución y el cambio histórico. Por el contrario, en los lugares fundamentales de la historia, 1945 da más bien una etapa de gobierno capitalista de signo conservador: Italia, Alemania, España, Inglaterra, la propia Estados Unidos; aparece como una etapa donde, si bien la Unión Soviética avanza claramente sobre lo que luego serían los países del Este europeo, no se da este final de la Segunda Guerra con un principio de posibilidad revolucionaria genuina en los países intervinientes en la guerra. Ausencia de la revolución en el territorio epicentro de la guerra, Europa, y a la vez, nacimiento de países socialistas en el este, a partir del brazo duro y la hegemonía en la zona de la Unión Soviética.

En 1918, el fin de la guerra, va a dar lugar a una etapa de crisis financiera, de crisis industrial, de crisis de inversión. En 1945 -y esto es importante tenerlo en cuenta para pensar la generación de los '60- va a comenzar una etapa de capitales de inversión muy fuerte, de industrialización y de desarrollo, sobre todo en la Europa devastada, a través de lo que se denominó el Plan Marshall. En 1918, el fin de la guerra no conmovió el protagonismo de Europa en la arena mundial. Siguió siendo Europa el personaje central de la historia de Occidente. En 1945 ya aparecía otro diagrama totalmente distin-

to: el mundo se bipolarizaba, Estados Unidos y la URSS se definían como *las potencias* y la declinación de Europa en cuanto a lo que había sido era absolutamente manifiesta. Europa quedaba partida en dos: por un lado, la occidental, bajo hegemonía de Estados Unidos, y del otro lado, Europa oriental, bajo égida de la URSS. El fin de la Primera Guerra Mundial, en 1918, no conmovió básicamente la situación de las inmensas colonias en manos de los poderes imperialistas europeos, en Africa y en Asia. 1945, por el contrario, trajo un lento y luego violento proceso de independencia y liberación colonial. Luchas en Vietnam, ya en 1945; liberación de la China en manos de Mao, en 1949; Egipto, con Nasser, en 1952; Argelia, en su lucha de la guerrilla liberadora entre 1958 a 1964; y Cuba, desde el desembarco en Sierra Maestra hasta la toma del poder en La Habana, que va de 1956 a 1959. Quiere decir que esta segunda posguerra trae este nuevo elemento a la historia, también de fundamental importancia para entender a los '60, lo que luego se denominaría el *Tercer Mundo*.

Así como en 1918, el fin de la Primera Guerra había traído -y lo hemos visto- una situación de enorme angustia económica y social en Europa; desempleo, escasez, miseria, inflación, superexplotación, paro, crisis, crack de 1929, imposibilidad de conseguir empleo; en 1945, por el contrario, nace un fuerte capitalismo de desarrollo y de consumo, una ola inversionista muy fuerte. Aparece, como diría Perry Anderson, un nuevo tipo de cultura que no reconoce antecedentes en la historia de Occidente: la cultura del consumo, la cultura de los medios masivos desplegados a ultranza, la cultura de la democratización cultural, la cultura de las nuevas necesidades, de las nuevas demandas, la ratificación del modelo del Estado de Bienestar social (que es lo que ahora nosotros vivimos en plena crisis), y el pleno empleo, por lo menos como postura llevada adelante por los gobiernos capitalistas más importantes.

Vemos entonces que hay fuertes diferencias entre el fin de una guerra y la otra, y lo que comienza detrás de cada una de esas contiendas, en términos de la escena que va quedando. En síntesis, podríamos decir que lo que está por detrás de la década del '60 es un capitalismo consolidado, con una curva expansiva de desarrollo que ya a fines de los '60 se va a cerrar, va a entrar en crisis. Por otro lado, un mundo comunista consolidado en el este de Europa bajo el patrocinio de la URSS, que ya va a mostrar sus grietas. Precisamente en 1968, que es el año de la revuelta estudiantil del Mayo Francés, el año emblemático de la generación de los '60, va a ser también el año de la invasión de la URSS a Checoslovaquia y la imposibi-

lidad de liberarse de la URSS a pesar de que el proceso checoslovaco fue muy fuerte, muy popular y la represión a sangre y fuego de ese movimiento resultó infamante para todas las izquierdas. Tenemos entonces una bipolaridad, un orden de guerra frío, bajo amenaza de armamento atómico. Todo lo que parecería que, desde 1989 en adelante, en cuanto a nuestra realidad y nuestra actualidad, ha desaparecido.

Por otro lado, el avance sostenido y cada vez más manifiesto de las luchas anticoloniales en Africa, Asia y América Latina, en el que empieza a llamarse Tercer Mundo, donde resurgen claramente otra vez las ideas socialistas, marxistas, las ideas de liberación, las ideas nacionalistas, las vanguardias armadas, las masas populares, en plena actividad liberadora, y donde, en cada una de estas situaciones coloniales, van a confrontar también EE.UU. y la URSS que son en realidad las dueñas de las estrategias parciales que se dan en cada uno de estos procesos. Paralelamente, en lo que nos toca a nosotros, se produce una política de EE.UU. sobre América Latina de corte inversor, desarrollista, la época del desarrollo, la época de Kennedy, del famoso discurso del Che Guevara en la OEA -cuando todavía Cuba pertenecía a esta organización-, en la reunión de Montevideo, donde el Che Guevara le contesta duramente a ese proyecto desarrollista. A nosotros nos gobernaba en esa época Frondizi, y una de las causas por las cuales lo destituyeron en 1962 es por haber tenido una reunión secreta con el Che Guevara, por ese entonces ministro de industria de Cuba. Esta es la escena mundial que se desarrolla desde 1945 a los '60, '65, donde va a acontecer gran parte de la historia que no protagonizaron ustedes, pero sí sus padres.

¿Qué caracteriza al tiempo de los '60? ¿Cómo se lo ve, cómo se lo percibe? ¿Cómo podríamos definirlo en un título? Es un tiempo básicamente *contestatario*. Es un tiempo que básicamente cuestiona el mundo tal cual es: desde la relación con mi padre hasta la relación con el imperialismo. Por lo tanto, podríamos decir que esto no es producto de un programa, una mente, de un grupo que se reúne a escala mundial uniendo EE.UU., California, París, Roma, Checoslovaquia, Buenos Aires y Caracas y definen lo que tiene que suceder. Esto es algo que aparece, que se va gestando en la escena histórica, que fui caracterizando en términos que podríamos llamar estructurales. Un tiempo contestatario que se puede caracterizar porque existen fuerzas sociales y/o políticas que hacen conciente su indisposición con determinados modelos de gobernabilidad, con órdenes económicos establecidos, con valores de vida imperantes. Lo estoy diciendo a escala máxima. Quiero -en esta definición- unir al estudiante que en París levanta la barricada contra la

policía francesa, con el negro que en Angola está luchando contra el colonialismo portugués; a ambos los une (más allá de que después se van a pasar los documentos políticos, más allá de que Agostino Neto, el líder de la revolución de Angola, es un hombre que estudia en Europa, se recibe en Europa y vuelve a Angola y comienza el proceso armado de liberación), y también quizás al estudiante acá en la Universidad de Buenos Aires, los une, digo, ese principio *contestatario*. Esta posibilidad de fuerzas que trabajan en relación a cuestionar gobernabilidades, órdenes económicos establecidos, valores imperantes. Es importante que reúnan estas tres variaciones porque los '60 van a tener una fuerte pluralidad de posicionamientos.

Es un tiempo donde existen *fuertes elementos utópicos* en el campo de las ideologías. Elementos utópicos heredados de una larga historia moderna, que permiten construir imaginarios de otros sistemas sociales, de otras historias. Acá retomo lo que decía Octavio Paz: la generación de los '60 recoge toda la tradición, toda la herencia de pensar otro orden social, a partir de lo que había acontecido desde 1917 en adelante y de lo que fue aconteciendo a lo largo del '20. Es decir, se asume una herencia, se asume a sus intérpretes, a sus teóricos, y si bien las rebeliones aparecen por condiciones "actuales" a los '60 de lucha, las banderas van a ser aquellas reanimadas, revolucionadas, llevadas adelante desde otra perspectiva, pero que forman parte de un linaje histórico.

Por otro lado, estamos en un tiempo moderno por excelencia, donde *los sujetos sociales políticos* e *ideológicos de la protesta, de la revuelta y de la oposición, están todavía claramente constituidos*: la clase obrera, el campesinado, otros sujetos que aparecen, como el estudiantado, que surgen desde una perspectiva absolutamente nueva (porque el estudiantado ya había protagonizado luchas) tratando, como se pensó en el mayo del '68 francés, de cambiar la sociedad desde el protagonismo estudiantil. Y aparece en la generación de los '60, por otro lado, una conciencia colectiva, nuevas figuras para esa conciencia colectiva, que operan también de manera mítica. Por ejemplo, la idea de *generación*. Por primera vez surge fuertemente, brutalmente, la idea de generación, ya no de clase, ya no de Nación, sino de generación. La vinculación entre el estudiante norteamericano, el estudiante francés, el estudiante latinoamericano, es una vinculación que se da a través de la conciencia de una generación. Aparece por primera vez, de manera rotunda, colectiva, política, la idea de *juventud*, como una nueva subjetividad con sus razones, con sus valores, con sus sentidos históricos, con sus significados culturales. El joven no es ni burgués ni trabajador: se asume como una figura que trata de deslindarse de la historia de sus padres, y que no es el trabaja-

dor de la industria, el trabajador de fábrica. Aparece también un tópico muy fuerte que va a ser muy teorizado, muy trabajado, muy analizado, que es la alternativa de los *antipoderes*, la variable de los *antisistemas*, ya sea en lo económico, en lo social, en lo cultural, en lo técnico, en lo político, en lo ideológico, en lo teórico, en lo filosófico. Se percibe claramente, en la protesta contestataria de los '60, que cada elemento que tiene relación con nuestra subjetividad es un poder que nos está acosando. Hay que romper con los poderes que nos acosan culturalmente, socialmente, sexualmente y biológicamente. Por eso se dice, además, que los '60 fueron, en gran parte de Occidente, una protesta esencialmente cultural, *una revolución cultural* más que una revolución política. Y esto es cierto, porque como vamos a ver, muchas de las cosas que lograron los '60 son cosas comunes o que ahora no llaman la atención, o -diría más- cosas que evidentemente ya podemos encontrar hasta en la propia publicidad de cualquier producto, y que hace treinta años fueron elementos fuertes de protesta y de contestación. Por último, la figura que se reactualiza de manera central es la figura de la *revolución*. Para la juventud de los '60 la revolución, en su acabado y más clásico significado, en sus más típicas y clásicas metodologías para llevarla a cabo, es una figura que está presente: la revolución es posible, la revolución está a la orden del día, la revolución -como dirían los jóvenes de los '60 en París- hay que hacerla y no hablarla.

Hay tres grandes campos en los '60 que van a formar parte de este fenómeno mundial: por un lado, *la rebelión política* e *ideológica estudiantil*, de enorme importancia, sobre todo en lo que hace al Primer Mundo -Europa y EE.UU.- pero también a América Latina. Aparece la protesta estudiantil, el cuestionamiento a todo el orden universitario, el cuestionamiento al sistema de enseñanza, a las clases de los profesores, a las materias que se dictan, a los programas que contienen estas materias, al régimen estudiantil, a los comedores universitarios; absolutamente todo es cuestionado. Esto también lo vivimos acá en los '60, sobre todo en las facultades de humanidades. Esto va a ser muy importante; va a estar entrelazado con otras variables, por ejemplo, en EE.UU.: es muy evidente que al estudiante lo afectaba -y tuvo enorme incidencia en su protesta- su saberse destinado a ser enviado a la guerra de Vietnam. Toda la política pacificadora y de "no a Vietnam" va a entrelazarse con la lucha estudiantil norteamericana, y también se va a enlazar con otro campo, que es el de la rebeldía negra en EE.UU.

Tenemos por un lado un primer campo que es la rebelión política e ideológica estudiantil, la Universidad en estado de rebelión y la constitu-

ción de lo que los estudiantes alemanes e italianos van a llamar las *universidades críticas*, las universidades en las calles, las universidades en manos de los estudiantes y profesores de izquierda; las universidades con un nuevo régimen de exámenes, de valorización, de enseñanza, de procesamiento universitario. Es decir, lo que se discutía básicamente es qué producía la universidad; qué tipo de producto, o sea el propio estudiante, producía la universidad para el sistema.

El segundo campo fuerte de los '60 es la *rebelión cultural en el campo de las costumbres, de las normas y de los modelos de vida*. Este también es un campo absolutamente desplegado que atraviesa Europa, EE.UU. y América Latina. La emergencia del bippismo, del feminismo, de la cultura psicodélica, del amor libre, del anarquismo, de la música progresiva, del abandono de las grandes ciudades, de las nuevas alternativas de vida, de los viajes hacia el Este, la India, y la experiencia con otras culturas. Este es otro gran momento complejo, múltiple, que abarca infinidad de temas, porque también se hace presente y va a estar muy entrelazado, ya sea como parte de la protesta pero también como víctima de la censura, la prohibición, la represión: la rebeldía cultural en el campo de las costumbtes.

El tercer gran campo -quizás el más importante en cuanto a lo que decidió y definió, y por las vidas que costó- es el de *los procesos políticos o guerra de liberación tercermundista*, que podríamos vincularlo con las luchas de las minorías negras en EE.UU. en la época en que incendiaban muchas ciudades racistas de Estados Unidos. Vietnam, Camboya, Laos, Angola, Mozambique, Argelia, van a vivir procesos de guerra de liberación, van a tener su práctica de lucha guerrillera urbana y rural, y también sus análisis, sus teorías, sus líderes, sus libros, que nos van a llegar a nosotros permanentemente. Está Mao al frente de la revolución china, Ho Chi Minh en Vietnam, Fanon en Argelia, Neto en Angola, Castro en Cuba; personajes que son caudillos, escriben libros, transmiten su experiencia. Va a ser una época donde el protagonismo absoluto del mundo lo tiene el Tercer Mundo. Para la propia izquierda europea, la propia izquierda de EE.UU., el amanecer se invirtió: ya no es como lo pensaba Marx, primero los países centrales y luego los países periféricos, sino que la revolución ahora viene desde las afueras hacia el centro, desde los arrabales a las mansiones del mundo, desde la periferia al centro.

Hay algunos textos que voy a citar sobre algunos de estos campos diferenciados de rebeldía. Los he elegido no sólo por el contenido temático, la claridad ideológica, sino también tratando de mostrar el aspecto del lengua-

je, la forma en que se daba la lucha en distintos puntos del planeta. Tenemos, en principio, el tema de las universidades. En el proceso de la rebelión universitaria hay dos momentos muy fuertes: uno es el del Mayo Francés, que se inicia esencialmente en una Universidad de provincia y luego se traslada a la Universidad de París, y desde ahí va a generar su gran irradiación. Y también en los EE.UU. -muy diferentes a los actuales-, donde crece permanentemente la protesta negra, la protesta anti-guerra de Vietnam, la protesta por la pacificación, la protesta por el régimen universitario y el producto de la universidad. "No queremos ser mercancía, no queremos ser profesionales, maquinarias para las grandes maquinarias del sistema", manifiestan muchas proclamas estudiantiles de USA La protesta es básicamente al modelo de estudiante y al modelo de egresado que plantea la lógica universitaria. Por ejemplo, hay un texto de un profesor de la Universidad de California, Berkeley; en un discurso en plena toma universitaria, William Domhoff plantea: *"Para ser revolucionario se debe estar colocado más allá del acto liberal militante, de ofrecer un pensamiento crítico y de pedir a la gente que escriba a su representante en el Congreso; más allá de sentarse en la calle para interrumpir unas horas el tráfico y presionar a las autoridades universitarias. Debemos levantar el programa 'Norteamérica está harta'. Es necesario que a lo largo y a lo ancho del país haya tribunas, discusiones, asambleas, actos, mítines, marchas, revistas, debates, donde participen millones de norteamericanos. Pequeños grupos comandos de estudiantes activos deben prepararse para todo tipo de guerra. Esta militancia se llama simplemente 'juventud'. Juventud de clase media, juventud blanca y negra, esta juventud que llena hoy nuestras escuelas. Ustedes necesitan ser sus propios Lenin, sus propios Che Guevara. La Universidad no es la clave; salgan a la calle, júntense con la gente"*.

Es un profesor de la Universidad de California. Acá se aprecia claramente el espíritu de la rebeldía universitaria: por un lado, el planteo es contra toda la sociedad. Es claro que diga "la Universidad no es la clave". Sin embargo, es en la Universidad donde surge fuertemente la posibilidad de la experiencia de sentirse víctima, de sentirse explotado, de sentirse realmente mercancía intercambiable o manejada, producida o amasada para servir a los intereses del sistema. Se está discutiendo desde esa *profesión* que la Universidad impone a esa "Norteamérica harta". Un profesor llama a la participación de millones de ciudadanos; en un EE.UU. que va a tener sectores obreros muy organizados y muy situados en una perspectiva bastante conservadora y defensora del sistema productivo capitalista, es decir, sectores privilegiados de la producción. Acá surge también un elemento muy fuerte, que es

una nueva *subjetividad* constituyendo un nuevo sujeto social: juventud, estudiante, clase media. Se difunde el pensamiento de un teórico que perteneció a la Escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, que escapó del genocidio nazi, se instaló en EE.UU., trabajó en la Universidad de San Diego y escribió un par de libros que lo convirtieron en un analista de primera línea: Marcuse es un pensador crítico cuyas reflexiones gravitan sobre el estudiantado de EE.UU., llegan a nuestros países latinoamericanos, también a Europa, y van a plantear esencialmente, en un libro que se llama *El hombre unidimensional*, una crítica fuertísima a la sociedad que él denomina "de la opulencia", la sociedad posindustrial, la sociedad del consumo, manipuladora y racional. Y la necesidad -va a decir él- del gran rechazo de los sectores con conciencia a ese modelo de vida. Marcuse va a plantear el derecho natural a la resistencia, el derecho a la ruptura, a la violencia para interrumpir, romper con la cadena de violencias culturales con la cual se constituye al sujeto unidimensional del capitalismo. También va a ser profundamente crítico del modelo soviético por ese entonces imperante, y va a plantear la necesidad de revisar a Marx, a Freud, los viejos pensadores del siglo pasado y de este siglo, volver a leerlos para encontrar el verdadero significado de lo que ellos plantearon. Herbert Marcuse va a ser básicamente un teórico de primera línea para las rebeldías estudiantiles de EE.UU. y de Europa.

Les doy otro ejemplo: el discurso de un estudiante norteamericano, llamado Mark Rudd, que seguramente hoy tendrá un kiosco de compacts en California, que interrumpe el discurso indignado y agitado del rector de la Universidad, toma la palabra y le contesta lo siguiente: *"Qué está mal en nuestro país, nos preguntan azorados nuestras autoridades universitarias. Podemos señalar la guerra de Vietnam, una de las tantas guerras de agresión que Estados Unidos lleva a cabo y donde nos utilizan como carne de cañón. Podemos señalar la política racista de nuestra universidad. Podemos señalar que esta universidad nos prepara para ser abogados, ingenieros y administradores de IBM, de Ford Motors. Podemos señalar nuestros estudios carentes de significados, nuestra crisis de identidad y nuestra repulsión a los pequeños dientes de vuestros pequeños engranajes con que nos preparan para entrar en la gran maquinaria. Podríamos pensar en otra universidad que no nos prepare para matar nuestros deseos, nuestra libertad, nuestra solidaridad con los que sufren en el mundo. Ustedes dicen que la guerra de Vietnam es un accidente. Nosotros decimos, como jóvenes estudiantes, que la sociedad está enferma, agoniza, y que ustedes y su capitalismo son la gran enfermedad. Solamente me queda una cosa por decir, puede parecer nihilista, ya que significa la guerra abierta. Utilizaré las palabras de Leroy Jones* (un líder

negro) *a quien seguro ustedes detestan inmensamente: ¡Al paredón, hijos de puta, es una orden!"* Este es un estudiante norteamericano en plena efervescencia de universidades y campus ocupados, marchas multitudinarias contra la guerra, debates de grupos políticos. Se ponen en evidencia con claridad dos o tres elementos a mencionar: el estudiante se lee, se reconoce no solamente en el marco de la Universidad, sino que se lee como soldado en Vietnam, como futuro empleado en IBM, como personaje en relación a los otros sufrientes del mundo. Aquí este está hablando básicamente de Vietnam, pero está haciendo referencia a la solidaridad con los que sufren en el mundo, se está refiriendo al amplísimo campo de lucha que se abrió en los '60. Hay que tener conciencia de la cantidad de revistas, de debates y de libros que aparecían contando las diferentes situaciones históricas de otros países, de otras realidades. Se hace presente, además, el desacato a la autoridad, esto es, un estudiante que interrumpe -porque la Universidad está tomada- el discurso del rector. Y finalmente aparece esa necesidad -muy típica de los '60- de romper, de embestir, de fracturar la relación viciada, a través del lenguaje. El último párrafo, el insulto, lo que intenta plantear es que no haya regreso a una situación anterior. Que se desnude y se incorpore el enfrentamiento a la conciencia. Que se instituye un mundo de otros, otros enemigos. Es bastante difícil pensar que hay regreso en una situación normal, que olvide esto, el agravio como caracterización. En este sentido, también los '60 tuvieron mucho de aquello que veíamos en las vanguardias, que ya se hizo carne, no solamente de artistas: la provocación, la posibilidad de ruptura, la utilización del lenguaje fuerte, el lenguaje inconciliador. La palabra desbordando las normas institucionales. La palabra mala, la mala palabra, como develación de una realidad de opresión, frente a las buenas palabras simuladoras. La lucha en el plano del lenguaje, legal y prohibido, reconocido y en falta, es también lucha cultural. El plano del discurso, en todas sus manifestaciones, va a ser parte de las contiendas de los años '60.

Un grupo anarquista de esa época, también en EE.UU., que se llama grupo *Anarchos*, anarquistas universitarios, va a plantear en un texto de una de sus revistas: *"La pobreza contra la cual luchamos constantemente no es simplemente la carencia de artículos de consumo. En la sociedad cibernética, es la mediocridad de la existencia, la carencia de una vida verdaderamente intelectual, emocional, sexual, social, afectiva, la que empobrece todas las dimensiones y todos los momentos de existencia humana, la que define más que nada el significado contemporáneo de pobreza de nuestras vidas".* Este es un típico planteo de los estudiantes del Primer Mundo, influenciados básicamente por las ideas de

Marcuse, y por las condiciones sociales y culturales de un mundo desarrollado en plena civilización de alto consumo. O sea, se está en contra de lá sociedad de la opulencia, pero no solamente por la opulencia en sí, sino como un modelo de vida, como paradigma de existencia, como escala de valores, como sueño americano de felicidad. Aquí hay que ver que ese modelo norteamericano, ese modelo europeo, aparecían como la meta, lo anhelado, el punto a alcanzar, la respuesta para el hombre del porqué de la historia y del porqué del sistema capitalista. Nuestros gobiernos latinoamericanos, nuestros planes de desarrollo, la empresa desarrollista de Kennedy, planteaban que ése también era el modelo soñado, del que no estábamos muy lejos. Hoy, tal modelo y de manera mucho más salvaje y desprotectora, lo tenemos quizás más patéticamente, en las "relaciones carnales" con aquel país potencia y su modelo de vida... El estudiante reaccionaba diciendo "no, ese modelo no lo quiero". Hoy estaríamos en lo inverso. Hoy cada vez más uno percibe que las casas de negocios, las tiendas, los lugares de esparcimiento y los bares tienen nombres en inglés, que en la radio ya no hay casi palabras en castellano que no estén marcadas por su similar en inglés, que las modas y los vestuarios anuales son nombrados en inglés, que los helados son alemanes y las zapatillas italianas, y todo se enuncia en el idioma de los países modelos, de los países a imitar, a alcanzar. Es como un sueño loco de parecerse a eso. En esa época, el estudiante decía que si ése es el modelo de llegada, si ése es el modelo que le proponen, eso no lo quería. Es precisamente la abundancia, la superabundancia lo que ellos están rechazando, como promesa de felicidad; rechazan esa maquinaria de los sueños y el deseo materialista supuestamente a cumplir, engranaje al que no están dispuesto a entrar.

Surge entonces esta forma estudiantil de rechazo, que se va a coronar en el acontecimiento cumbre de la lucha estudiantil: el Mayo Francés de 1968. Digo "cumbre" no porque haya sido más o menos importante que otras realidades, sino porque ahí coagula, se concentra, aparece emblemáticamente la lucha estudiantil, un proceso que comienza cuando un grupo de alumnos que ni siquiera son de París, sino de Nanterre, inician el movimiento que después va a tomar el nombre del día que hacen el paro y toman la Universidad de Nanterre, una Universidad de provincia: el 22 de marzo. Dirigido por un alemán judío, Daniel Cohn-Bendit -y digo un alemán judío porque va a salir el partido comunista francés a acusarlo de ser un anarquista judío-, se inicia con una toma, cierran la facultad, repercute en París todo esto, un grupo de esos estudiantes va a la Universidad de París, al Barrio Latino, al

Quartier, a la Sorbona; consiguen la solidaridad de nada menos que la principal Universidad -yo no diría sólo de Francia, sino del mundo-, toman la Universidad y ahí comienza la gran revuelta. Con una equivocación típica por parte de las fuerzas represivas que desalojan a bastonazos a los estudiantes y cierran la Universidad.

Desde ese día se extiende un largo proceso de más de un mes y medio, donde todas las noches los estudiantes avanzan -mientras se va politizando el resto de las cuestiones-, la policía reprime y aparecen violentas luchas donde los estudiantes llegan a un punto que rompen el cerco del Barrio Latino, atraviesan toda la ciudad de París, consiguen una semana de paro general que involucra a toda la Francia obrera y estudiantil. Este es el momento en que tiene lugar la conversación de Jean-Paul Sartre con Cohn-Bendit, en plenos acontecimientos del mayo del '68 francés: es un diálogo directo, interesante, político a carta cabal, donde el viejo filósofo, escritor, dramaturgo, ensayista, Sartre, charla y discute con el joven lider estudiantil. Están de acuerdo en la mayoría de las cosas, y eso acontece en una gran asamblea en el Odeón, un teatro de París muy cercano a la Universidad, cuando ya París estaba absolutamente paralizada, las asambleas eran permanentes, durante las veinticuatro horas. Podría afirmarse que el estudiante francés hereda toda esa historia política que nace con la Revolución francesa, recorre todo el siglo XIX y sus legendarias barricadas obreras, con rebeliones, con tomas de la ciudad de París y la instauración de la Comuna por un breve período en 1871, barrida luego a sangre y fuego por el ejército. El estudiante francés se siente hijo y heredero de esa memoria. Lo cierto es que esta rebelión estudiantil, a diferencia de lo que pasa en EE.UU., llega un momento, a fines de mayo, principios de junio, que tiene a Francia paralizada, con los obreros en "comités estudiantiles y de trabajadores", con un Partido Comunista que trata desesperadamente de romper el frente estudiantil, de negociar un simple aumento de salarios con el gobierno de De Gaulle, y con los estudiantes que avanzan con la idea de producir la revolución. En ese momento se produce el diálogo de Sartre con Cohn-Bendit y con los estudiantes franceses. Ahí se va a expresar, por cierto, un movimiento -el "22 de marzo"- que es el movimiento del estudiantado independiente, nacido al calor de esa lucha, que va a tener acuerdos y diferencias con otras y distintas instancias estudiantiles, políticas, la Unión Nacional de Estudiantes Franceses; el Grupo de la Revista Socialismo y Barbarie, importante revista marxista de ese entonces; los anarquistas de la Internacional Situacionista; los pro-chinos, que es la juventud del Partido Comunista francés

que acaban de romper con esa organización y se pasan a la línea china porque en ese momento se produce en China la rebelión cultural, donde los estudiantes, ante una orden de Mao, salen a revolucionar la propia revolución, tratan de romper la burocracia de la Revolución china. También las juventudes del Partido Comunista francés; todas estas variantes están presentes en la lucha del Mayo Francés, donde el más fuerte es este movimiento "22 de marzo", que reivindica el espontaneísmo, reivindica las fuerzas que nacen y surgen al compás de la propia lucha. Eso va a charlar con Sartre, cuando éste pregunte, y Cohn-Bendit le conteste que no hace falta una vanguardia, no hace falta una organización estable en el tiempo, tipo partido, que eso se construirá con el tiempo.

La rebelión del Mayo Francés no generó muchos muertos. En el Mayo Francés hubo dos muertos, nada más, pero fue muy emblemático para toda la época. Esto que sucede en Francia va a correr como un reguero de pólvora a Bolonia, a Milán, a Alemania, a la propia España de Franco, va a recorrer toda Europa, donde también se extiende la lucha estudiantil. Lo que plantea Cohn-Bendit, básicamente, es una autonomía del movimiento estudiantil, la necesidad de una Universidad crítica, abierta a los problemas sociales y al cuestionamiento de los propios saberes, apertura de la Universidad a la clase obrera, y unión de las necesidades obreras y estudiantiles. Cohn-Bendit dice que la revolución la van a hacer los sectores obreros, "nosotros los vamos a acompañar". Esto tiene que ver con la plena modernidad de las circunstancias, los sujetos sociales están plenamente constituidos. La clase obrera todavía es el elemento motor, en su constitución clásica, de la posibilidad de una lucha y del cambio social. Entonces todo este movimiento estudiantil es como si le entregara la posta al movimiento obrero. Luego, por supuesto, esto se diluye, como dice el propio Sartre a Cohn-Bendit: "Ojo que ahora vienen las vacaciones -están en julio- y vamos a ver qué sucede". A partir de 1968, por lo menos hasta el '76, '77, infinidad de movimientos de izquierda se van a sentir herederos de esta variable que nace en Mayo Francés, que indudablemente va a tener enormes relaciones con las luchas estudiantiles de América Latina.

Por otro lado, se despliega lo que nosotros llamábamos la crítica violenta a las costumbres, y en esto, vamos a plantear entonces este otro gran fenómeno que constituye los '60, y que es el cuestionamiento a las normatividades, a los valores, a las variaciones morales burguesas con que culturalmente estaba constituido el joven. Ya no es una vanguardia reducida, un grupo de artistas, los que van a enjuiciar las hipocresías, represiones y

armados sofocantes de un modelo de vida. Acá encontramos a ese sujeto joven en plenitud absoluta, ni siquiera pertrechado en la propia institución a la cual pertenece, como sería el caso del estudiante universitario. Brota fuertemente la crítica a un ordenamiento cultural de vida, a los planteamientos morales y éticos que los sustentan. En principio, la crítica más fuerte es a la relación poder-sujetos. La juventud de los '60 plantea que el poder se manifiesta en todas partes, y sobre todo en aquellas circunstancias donde suele camuflarse como que no es "poder". Crece un cuestionamiento profundo y a distintos niveles: la relación padre-hijo queda cuestionada en relación a las formas y valores de los padres en ese entonces, y de los hijos. Se ve fuertemente cuestionada la relación hombre-mujer -ésta es la primera emergencia de un neofeminismo que todavía hoy se da, como el único movimiento que avanza como heredero de aquellos '60 contestatarios a la sociedad patriarcal, al machismo, al imperio de los hombres, al mundo del varón. Se cuestiona profundamente la relación profesor-alumno, un lugar de autoridad que el alumno le pide al profesor que vuelva a ser discutido en cuanto a los contenidos, ideas e ideologías que instituyen esta relación pedagógica tan importante de transmisión de los saberes. Un cuestionamiento a la injusta relación hombre blanco-hombre negro, que en EE.UU. tiene enorme incidencia y va a tener profundos momentos de lucha; de marchas multitudinarias; de asesinatos, como el de Luther King y otros líderes negros; de formación de comandos revolucionarios negros. También acá podríamos decir que estamos hoy en una situación invertida: aparece hoy en EE.UU. un proceso de enorme integración, quizás producto de la propia lucha que llevó la minoría negra y que llegó a extremos de enorme violencia en cuanto a lo sufrido y lo realizado. Profundo cuestionamiento a la relación adultos-jóvenes, a la relación político burgués- político revolucionario; a la relación entre represión sexual y libertad sexual. Los '60 tienen básicamente un elemento: lo que se cuestiona es lo más inmediato, lo filial, lo que está más cercano. Eso es lo primero que se transforma en adversario. Es decir, en el planteo de los '60 existe la idea de que el aliado tiene que dejar de ser lo que es para que el cambio social pueda producirse. El profesor de izquierda tiene que demostrar que forma parte de una idea de cambio. El político de izquierda, reformista, tiene que ser denunciado por la argucia o la astucia con que no plantea la idea de cambio. En los '60 hay un enorme síntoma de criticar al hermano, al más cercano, como posibilidad de que la situación quede superada. Esto es importante tenerlo en cuenta, porque el negro revolucionario lo que va a cuestionar no es fundamentalmente al blanco, sino al negro reformista. Los grandes líderes de la izquierda extrema, negra, en

EE.UU., al primero que van a cuestionar es a Luther King, que fue un líder de enorme importancia por los derechos civiles de los negros en EE.UU. El blanco no le importa. Hay un texto donde Carmichael, un líder negro de izquierda, en abril de 1968, cuando acaban de matar a Luther King, que fue el líder pacifista, dice: *"Vamos a vengar la muerte de nuestros dirigentes. El ajusticiamiento no se producirá en los tribunales, se producirá en las calles de EE.UU. Los negros sabemos que tenemos que recurrir a las armas. Fueron los Kennedy los que apretaron el gatillo asesino. Pero no derramaremos más lágrimas por los negros asesinados. Moriremos diariamente. Moriremos en Vietnam por los blancos, por qué no morir en las calles por nuestra gente. Moriremos apuñalados y peleando. Empecemos de una vez a matar a nuestros verdaderos enemigos. Los negros no tiene miedo a morir; para sobrevivir el único camino son las armas. Entonces, vamos a ponernos de pie y morir como lo que somos: como negros, como hombres".*

Acá está marcado un signo muy fuerte de los '60, que es la violencia llegando a puntos ciegos. La violencia, que respondiéndole a la violencia se asume como estrategia, como metodología, como último recurso, pero que en realidad no es un último recurso sino que hace aparecer las circunstancias como un último recurso. Los '60 tienen un punto donde ese negro se va a encontrar con el hippie, ese hippie se va a encontrar con el estudiante francés y posiblemente éstos se relacionen con algún guerrillero en alguna montaña latinoamericana. Hay encuentros, hay una cultura como correa de transmisión donde se hablan entre ellos, pero son distintas las variables. Los '60 no son una sola variable: hay variables violentas, hay variables ciegas -que quizás están justificadas en su dolor-, como puede ser el enorme racismo en EE.UU. por lo menos hasta ese entonces, esa rebelión negra, esa indignación negra que llama a la toma de las armas o llama a incendiar ciudades. Pero también hay otras variables, como por ejemplo los estudiantes, la constitución de las universidades críticas, la polémica con los profesores, la discusión sobre nuevos programas, los planteos para no ser simplemente maquinarias trituradas por la IBM o la Ford, los planteos de no querer la sociedad opulenta. Esta disparidad indudablemente está hablando de unos '60 muy amplios, muy diversos, muy variados, muy diferentes entre una y otra instancia, pero siempre multitudinarios, masivos, en cuanto al sujeto de la revuelta, de la rebelión, de la protesta.

El movimiento hippie es quizás lo que la cultura actual más hereda de ese momento de rebelión de la juventud. La juventud que se plantea el cuestionamiento a los valores, a las costumbres, las más inmediatas, las

que signan al varón y la mujer en su familia, en el trabajo, en su sexo, esto es lo que más hereda hoy la canción de protesta, la canción rock, y hasta la cultura del sistema que admite que este último proceso de revolución modernista, esto que levantan los jóvenes como ruptura de las tradiciones es posible, es necesario de admitir. Hoy podríamos decir que nosotros estamos situados en grandísimo porcentaje, sobre los planteos de esta revolución de la juventud de los '60.

Hay un texto que firma una muchacha en un diario hippie de Nueva York en 1967, *The New Village*, y dice: "*El país se está partiendo en dos. De un lado los halcones, los amantes de la guerra, los millonarios, los viejos políticos, la madre de grises cabellos, los jueces hambrientos de sexo, los oficiales del ejército, los castrados eclesiásticos, los marines suicidas, los maestros robot; del otro lado, los jóvenes, las palomas, los beatniks, los poetas y artistas, los estudiantes rebeldes, las minorías negras, los rockanroles, los psicodélicos. Y el viejo socialismo falló, el marxismo fue demasiado mecánico, Marx siempre propuso los problemas humanos para el día después de la revolución. Pero hoy es el día después de la revolución. Hoy es después de la revolución sexual que liberó nuestras energías personales aprisionadas por generaciones enteras. Hoy es después de la revolución artística que trajo el arte a la vida. Cuando el modo de la música cambia, tiemblan los muros de la ciudad. La vieja ciudad desaparece; hay que ir a fundar otra muy distinta y muy lejos de las viejas ciudades de la muerte, y será la revolución psicodélica nuestra magia para romper cabezas y hacer resurgir nuevos mundos. Romped los esquemas, destrozad las imágenes, huyamos todos. De mi entusiasmo, de mi amor, salió un poema, sólo a veces cambian los poemas al mundo. Sólo hice lo que debía. Ven a bailar conmigo en la tierra del imbécil gobernador Reagan*". Este es el texto de una muchacha hippie que plantea con absoluta conciencia este mundo partido en dos. Pero un mundo partido en dos que es descripto desde la madre de los cabellos grises, desde los jueces hambrientos de sexo (seguramente con la secretaria, hoy se hablaría de acoso sexual), cuando se habla de no ir a la guerra, cuando se habla de los maestros robot. Este texto aparece ya muy claramente para conciencia de ustedes. Hay una generación que actuó esto, y ustedes sin duda están de acuerdo con estos planteos, en cuanto es una muchacha que reivindica la música, que habla de una nueva ciudad, y que está también contenida en una enorme rebeldía y violencia pero que trabaja sobre otro plano, que no es el arma, que no es la guerra. Que es esto que dice ella: "Huyamos todos: sólo a veces cambian los poemas al mundo". Acá aparece claramente esta variable tan típica del hippismo y de la revolución cultural de los '60. Hay otro texto, también escrito por una muchacha

anónima, que aparece en *The San Francisco Barb*, otra revista, de 1969, y plantea claramente un espíritu muy fuerte en cuanto a la liberación sexual. Dice: *"Igual que para el indio, nuestro sexo también es natural. Sexo son las lluvias, masculinas y femeninas. Las lluvias duras y suaves que traen fuerza a los granos del desierto. Sexo es la ceremonia de retorno del sol, es la celebración del retorno del sol y del renacimiento de la vida. Es el padre sol que vuelve de la madre tierra como nueva vida. El sexo es algo hermoso, es dar nueva vida a la tierra. Por eso la gente india lo considera algo natural Para el indio, el sexo no es un deporte espectáculo; es algo perteneciente al hombre y a la mujer que se aman"*. Acá también encontramos esta rebelión profunda, donde esta generación confrontó con lo que para sus padres, para las autoridades, para el profesor, era lo prohibido, lo llevado a represión, hipocresía o pornografía. En la generación de los '50 y los '60 todavía había planteos muy fuertes, muy oscurantistas, muy represores de la libertad sexual, principalmente sobre las mujeres. Lo que aparece claramente aquí es un hippismo que transforma el relato de lo sexual. Va en busca de la tradición, va en busca, con una manera muy romántica de ir, del indio sioux, precisamente el indio exterminado por los pioneros de la gran nación del norte blanca y racista. Va en busca del indio que está en las reservas, que está casi extinguido, pero donde la juventud va a encontrar valores del amor, formas olvidadas de la entrega erótica, del placer natural de los cuerpos, sabidurías mágicas, premodernas, de relación del hombre con el hombre y con la naturaleza de su propio cuerpo. Experiencias que no son de la ciudad, del supermercado, del shopping y el consumo, de la gran metrópolis, sino una inusual cita en comunidades indígenas donde la juventud a través de relatos y leyendas arcaicas, descubre la verdad de lo sexual en el hombre.

Otro texto, aparecido en 1970 en un diario hippie estadounidense llamado *Open City*, va a expresar un enorme deseo de cambio social, y dice: *"Caminé hacia la montaña, fui dejando de escuchar el televisor idiota que repite todos los días y a cada hora que estamos muertos. Me alejé del humo de las fábricas y el tronar de los autos que buscan pisarnos, triturarnos. Caminé hacia el sol ya sin recuerdos. No supe qué me habían enseñado y qué había aprendido. No puse ya nunca más el dentífrico en el estante y la leche en el vaso y los tenedores donde van los tenedores. Lo único que recuerdo es que este gran país es una gran mierda que voy dejando atrás. Quiero pasear en el silencio, quiero encontrar gente escondida en los árboles más distantes. Quiero recostarme sobre un cuerpo amado, quiero sentir el viento fresco del verano y pasarme las tardes contemplando cómo los colores del cielo me van diciendo que hay otra tierra donde estarán ellos, donde*

estaré yo, donde estaremos todos sin el himno nacional y los robots, sin el olor a podrido de los trajes de los gerentes de las grandes compañías, ni los programas de estudios que nuestros profesores defecan todas las mañanas. Voy caminando, me alejo. Ya veo sólo el horizonte inmenso, una ruta infinita. Estoy segura que está por llegar el tiempo de las mieses".

Se equivocó bastante en eso la muchacha: no estaba por llegar el tiempo de las mieses, y hoy también esta chica debe ser una secretaria en el piso 94 de una gran empresa, pero acá, cuando joven, se percibe que el cuestionamiento es a un modelo de vida. El cuestionamiento pasa por los sentimientos más profundos, más directos, más inmediatos, que nos hacen a nosotros. Lo que está en juego para aquélla que escribe, es su vida, las cosas que toca, las cosas que oye, las cosas que piensa, las cosas que sueña. Quizás éste haya sido el movimiento más victorioso en cuanto a desestructuración de costumbres. Digo que hoy, así como las vanguardias del '20 son trabajadas en términos de hacer una publicidad para un chocolate, también es instrumentada publicitariamente, hoy, esta escena que tan genuina, auténtica y vitalmente se imagina esta chica en 1970 en un diario underground, donde ve la ruta, el horizonte, la salida de la ciudad y esa salida de la ciudad como un no rotundo a todo un modelo de vida civilizatorio, televisivo, consumista, reiterativo, imbecilizador, que la modernidad capitalista trajo para los jóvenes. Ya habíamos visto lo que significaba la metrópoli, la ciudad, la subjetividad fragmentada, solitaria y angustiada en la urbe. La ruptura en este plano es "Rompo con absolutamente todo. Me voy del lugar de la historia, porque esta historia no me interesa". También, en este sentido podríamos decir como final de esta historia. Por un lado: regresaron al lugar del mal. Como toda rebelión juvenil, se hicieron grandes, deben haber tenido hijos; quizás le hablaron de Los Beatles. Pero no llegaron -porque no tenían posibilidad de llegar- a romper con el modelo del consumo y la muerte en el alma. Lo que sí dejaron, en cambio, es una impronta cultural muy fuerte, que todavía pervive, una suerte de contestación que todos nosotros llevamos dentro, ya no quizás en términos colectivos, en términos de variables de conciencia rebelde. Eran miles de hippies los que caminaban hacia Oriente, los que buscaban la India y también, por qué no, la droga, los que buscaban el goce libre del sexo, los que buscaban otra tierra, otra ciudad, otras visiones, otros proyectos de existencia, otros sentidos para ese fabuloso bien que uno porta encima, la vida. Indudablemente se encontraron con sus límites. Indudablemente tuvieron a veces planteos de reivindicación exagerados, violentos, equivocados. Hubo muchas variables que forman parte de esta revolución cultural.

Pero aquellas mieses que la muchacha imaginaba recoger pronto, no estuvieron pero tampoco se perdieron. La cultura de los '60, en lo que tuvo de contestataria, en lo que tuvo de compromiso vital asumido, hoy es patrimonio de las formas sociales. Hoy el feminismo se reconoce, persiste y crece. Hoy las diferencias se reconocen. Hoy la cultura juvenil genuina, no de simple mercado, se reconoce. "Somos siuxs, somos negros, somos judíos alemanes", dijeron de distintas maneras las rebeliones de los años '60, identificándose con las grandes víctimas históricas de Occidente. Y más allá de las equivocaciones y despropósitos de esa juventud contestataria, militante en lo suyo, había una inigualable dignidad de fondo en aquellos que emprendían la protesta, y hoy también aquellos vencidos, asesinados, perseguidos, minorías de la historia, son otra cosa muy distinta para nosotros. Hoy el ecologismo se reconoce. Cuánto hay en los movimientos ecológicos, que hoy en Alemania tienen cuarenta diputados, de estas variables, de esta gente, que se abría de la ciudad muerta, de la ciudad-televisor, de la ciudad-smog, de la ciudad absolutamente asesina e iban en búsqueda de otros horizontes de la naturaleza, impregnados de lo viejo romántico, pero también con un elemento muy fuerte que hoy aparece institucionalizado, llevado adelante hasta por los poderes. Hoy el problema ecológico es un problema que asumen hasta los poderes. Podríamos decir que esta revolución juvenil planteó estas variables.

Por último, voy a plantear el tercer campo, que es el campo de las rebeliones y de las estrategias de liberación que atravesaron el África, el Asia -como por ejemplo la guerra de Vietnam- y también muchos países de América Latina. Esto ya plantea un plano mucho más político, mucho más organizativo, mucho más entrelazado con la tradición de las izquierdas, con sus vías de resolución del problema social y político, con sus metodologías.

Cuando se habla de la violencia revolucionaria, se está haciendo un largo viaje hacia la Revolución Francesa, hacia el corazón más utópico y temible de la modernidad. Ahí también hubo jacobinos y girondinos, pacifistas y revolucionarios, extremistas y moderados. Todo el siglo XIX está cruzado por anarquistas, socialistas, sindicalistas, marxistas, teóricos, discusiones de Marx con Bakunin, de Bakunin con Marx, de Lenin con Kautsky, de Gramsci con la Internacional Comunista, etc., etc., donde aparece la discusión de la violencia revolucionaria o del camino pacífico reformista hacia el cambio del sistema. La historia de la revolución, de sus estrategias, métodos, teorías, comprensiones, debates, polémicas, es uno de los trazos más radiantes del pensamiento moderno, donde participaron pensadores de

inigualable talla, lo que no significa que no se equivocaron, que no erraron, que no elucubraron desmedidamente. Pero esa historia es inmensa, erudita, sistemática, rigurosa, como también mesiánica, redencionista, voluntarista. No es la historia de un demonio ni de dos, no es la historia de delincuentes ni terroristas. Es parte de la modernidad, de su sueño de realizarse, de consumarse por una vía o por otras vías. En ese sentido, podríamos decir, América Latina es heredera de una viejísima tradición de la izquierda sobre cómo cambiar la historia, si por vía pacífica o por distintas formas de violencia, como puede ser la insurrección popular, como puede ser la guerra generalizada, como puede ser la guerra civil tal cual sucedió en España, como puede ser la vanguardia armada tal cual aparece en Rusia, como puede ser la larga marcha de Mao que durante veinte años fue juntando campesinos hasta la toma del poder.

Cuando hoy se habla de los "dos demonios" se está haciendo realmente una manipulación; en realidad las variables que plantean las políticas de izquierda entre violencia o reforma son infinitas, no es el producto de unos cuantos locos. Es la historia de la izquierda; así han discutido Lenin y Rosa Luxemburgo, así han discutido Trotsky y Lenin, así han discutido Gramsci con sus compañeros del Partido Comunista italiano; así han discutido infinidad de variantes antes y después de este siglo, en cuanto a la forma de la revolución. Esto no significa la reivindicación de la violencia sino simplemente hacer presente un linaje, una herencia de la izquierda. Se puede discutir hoy si esa palabra, revolución, tuvo sentido, asideros, sustentos, si finalmente mostró lo que anhelaba. Lo que no se puede discutir es que esa historia política, ideológica, cultural, social, esa historia en acto y pensamiento, que conforma la historia de la revolución, de las revoluciones, de los revolucionarios, no sea parte grande, digna e insoslayable de la modernidad, de su cultura más trabajada. Se discutió en términos teóricos, se discutió en términos políticos, se discutió en términos ideológicos, se discutió indudablemente desde la experiencia concreta de la historia. Luego estarán las locuras, las cegueras, los dogmatismos, los errores, los horrores, las soberbias, las equivocaciones profundas que pudo tener esta historia compleja y múltiple de la revolución también en América Latina, en otros procesos que han terminado con la liberación de diez, quince, veinte países en Africa y en Asia a partir de los procesos violentos o reformadores de liberación. El caso de Vietnam, el caso de China, el caso de la URSS. O el caso de Cuba en nuestro continente que tiene indudable importancia en la constitución ideológica, política, de estos procesos políticos de las izquierdas en América Latina de los '60.

Reforma y revolución son dos estrategias que discuten las condiciones del capitalismo. La situación de las clases sociales y sus contradicciones dentro de aquellas condiciones económicas, sociales y políticas. Discuten las crisis del sistema, las formas que adoptan, las fuerzas enfrentadas en cada coyuntura, los caminos hacia el poder. Por un lado, el gradualismo reformista que acepta la legalidad democrática burguesa, la participación parlamentaria. Que cree en el lento derrumbe del poder burgués en lo económico y en lo político a partir de las contradicciones que la propia teoría marxista señala como destino ineludible. Que cree en las etapas y la necesidad de no saltearse ninguna: poder de la nobleza, revolución democrático burguesa plena, revolución finalmente obrera y socialista. En nuestra América este modelo fue la llegada al poder por vía democrática de la Unidad Popular en Chile en 1970, como una alianza socialista, comunista y de la izquierda cristiana. Proyecto fracasado y derribado por la sangrienta dictadura de Pinochet. La vía revolucionaria cree en cambio que las condiciones de la revolución maduran si una fuerza revolucionaria empuja, alienta, agudiza al máximo las contradicciones. Piensa que el poder burgués sólo es derribable por la violencia organizada y armada de las masas. Considera que la dominación del sistema tiene recursos y poderes militares represivos que jamás dejarán asumir un gobierno proletario revolucionario, si no es a través no ya de una lucha de clases, sino de una guerra de clase declarada. La vía revolucionaria violenta, a su vez, tendrá distintas formas de plasmarse: insurrección popular liderada por una vanguardia, comandos revolucionarios, guerrilla diseminada en infinitos puntos del territorio, huelga general revolucionaria que produzca un acelarado colapso del sistema productivo y la pronta toma del poder. Ya no estamos hablando de rebeliones en el campo universitario estudiantil ni de una rebelión de las costumbres. Aparece este otro plano de discusión que es el plano de la posibilidad de la revolución concreta. Acá se conjugan varios ejes de tensión, que van a trabajar sobre la realidad de América Latina, y que gestarán una generación política: la nueva izquierda de los '60.

La nueva izquierda que nacía en el campo de una vieja izquierda y que le discutía, a la vieja izquierda, los caminos que había optado para él cambio social. "Reforma o revolución" fue uno de los grandes ejes que se discutían en los '60: si las viejas vías reformistas que se pensaban absolutamente agotadas, o la revolución, que era lo que había planteado la Revolución Cubana. La revolución se había podido producir en Cuba a partir de un grupo que no hizo caso a las viejas recetas de la reforma. Que dejó atrás el repetido debate entre "vía pacífica de cambio o vía violenta", "vía parlamentaria o vía arma-

da". Optó por el segundo de los términos y terminó victoriosa. En nuestro país la izquierda venía discutiendo el valor de la democracia burguesa (en nuestros países y especialmente en Argentina, cancelada reiteradamente por los procesos militares). Es decir, se discutía la reivindicación de una democracia burguesa bastante fallida, aparente, o la confrontación directa de clases sociales. También, si desarrollo capitalista dependiente de las grandes potencias y de los grandes centros financieros económicos, o pasaje a formas socialistas que rompiese esos lazos sojuzgadores. Partidos políticos parlamentarios o vanguardias políticas y militares. Los centros mundiales como modelo hegemónico a imitar, o interpretación de esta relación (teoría de la dependencia) entre centro y periferia, donde el centro había llegado a lo que había llegado por explotación económica injusta de la periferia, la cual no tenía porqué arribar ni aspirar al modelo capitalista del centro. Precisamente por ser periferia estaba condenada a no llegar nunca a ser como el modelo del centro. Creo que en esto no han cambiado las variables. Estas son posiciones que discute esta nueva izquierda latinoamericana en los '60, en el campo de la política directa, que puede tener vías reformistas, vías populistas, vías guerrilleras, vías político-militares, insurreccionales. Podríamos decir, es lo que se discute en la Universidad y fuera de la Universidad en cuanto al hacer político. Por un lado, se tiene la total conciencia de una hegemonía absoluta de los procesos del Tercer Mundo. Por primera vez se invierte la historia; se invierte lo que podríamos llamar lo que había anunciado el marxismo. La revolución en ciernes, el socialismo, es del Tercer Mundo. Sobre el final llegará a los países centrales, por lo cual el protagonismo pasa a ser de los países del Tercer Mundo. Aparecen corrientes como el maoísmo, el castrismo, el guevarismo, el fanonismo, muy fuertes en América Latina, esenciales para la comprensión de esta época. El fanonismo, de Franz Fanón, médico psicólogo que analiza la revolución argelina. Los textos de Ho Chi Minh, en Vietnam. También una crítica profunda al comunismo stalinista burocrático. La nueva izquierda no se siente hija de ese Comunismo y denuncia las invasiones de la URSS a Polonia, Hungría, Checoslovaquia. Una recuperación -en el Tercer Mundo- del leninismo vanguardista; una recuperación del gramscismo, en la figura de Antonio Gramsci, un teórico del PC italiano que trabaja la idea de que antes de producir la revolución hay que producir una hegemonía ideológico-cultural de las clases subalternas que piense y quiera la revolución.

Este proceso va a terminar muy mal en América Latina, producto de profundas soberbias, desviaciones, malas lecturas, equivocaciones, distor-

siones, de las propias izquierdas latinoamericanas. En el caso de nuestro país, llevarían a transformar el proyecto en variables absolutamente vanguardistas desprendidas de los sectores populares, a instancias terroristas en muchas ocasiones. A imitaciones absolutamente desprovistas de una lectura lógica de lo que era el país, de la situación en que estaba y de la situación en que estaban los sectores sociales. En el conjunto del cono sur latinoamericano el crecimiento de los sectores de la izquierda radicales, en Brasil, en Uruguay, en Chile, en Bolivia, en Perú, van a ser violentamente cercenados por dictaduras militares (la más impiadosa es la que nos tocó en suerte a nosotros, quizás en proporción al avance que tenían ciertas organizaciones de izquierda armada en nuestro país).

Una cultura de la revolución, de vieja data, fue el terreno en el cual se movieron las generaciones políticas de los '60. Una renovación de las clásicas teorías provenientes del marxismo, del nacionalismo, del cristianismo radicalizado, se dieron cita en un mundo que las amparaba y las veía triunfar en muchos casos nacionales terceristas. Una lectura de los actores sociales plausibles de protagonizar la revolución, obreros, campesinos, estudiantes, que aparecían en enorme crecimiento de conciencia y protesta. En ese marco operaron las nuevas izquierdas, teniendo como telón de fondo el clima contestatario, rebelde, acusador, como estuvimos viendo a lo largo de esta clase. Esto no significa no sólo que la revolución fuese posible, que el socialismo estuviese en los prólogos de la historia latinoamericana, sino que tampoco significa que la revolución fuese la solución de los problemas históricos. Era un tiempo de certezas asumidas más que de reflexiones profundas. Fue un tiempo de doctrinas creídas a rajatablas más que una época de discusión crítica sobre la propia cultura y valores de esas izquierdas. La violencia como método, como medio, se transformó en mito, anegó muchas otras posibilidades de hacer otro tipo de políticas populares. El heroísmo vanguardista, el "vencer o morir" sepultó lecturas diferentes, mucho más maduras, sobre algo que nadie discute: la injusticia social del mundo y la necesidad de cambiar este mundo. El discurso y el acto de la revolución concluyó en punto ciego, muertes sin sentidos, voluntarismos militantes patológicos, autoderrotas manifiestas antes de las derrotas que infligió el enemigo contra el cual se luchaba.

Lo cierto es que ésta es una historia necesitada de ser discutida y reflexionada de manera profunda como parte de la historia reciente latinoamericana. Una historia necesitada de que la situemos a partir de los distintos contextos con que venimos analizando los años '60. En términos

geopolíticos mundiales, que nos dan una encrucijada de la modernidad capitalista. En términos latinoamericanos, donde surge rotundamente en el pensamiento de izquierda la Teoría de la Dependencia como gran paradigma económico y social que alimentará las nuevas formas de la política. En términos de los debates de la propia izquierda a escala occidental, y en relación al burocratismo stalinista con que había muerto la promesa comunista de la revolución de octubre de 1917. En términos de la emergencia de los nuevos mundos culturales y los sujetos contestatarios, de la protesta, que alimentan y amplían las ideologías de lucha en el centro del sistema capitalista y en los países subdesarrollados de la periferia. En ese marco, la nueva izquierda latinoamericana es una generación que decidió comprometerse con una idea de cambio histórico -pasaje del capitalismo al socialismo- que concluyese con las injusticias, con las desigualdades sociales. Comprometerse con los pobres y olvidados del sistema. Generación política que se sintió ella misma, como generación, parte de ese mundo explotado. Que se sintió víctima. Víctima de una cultura con sus morales y modelos de consumo y ciego materialismo económico. Víctima de saberes universitarios que no cuestionaban dicha cultura, dicho orden de valores, donde todo terminaba siendo compraventa, mercancía, sobre todo los sujetos, lo humano. Víctima de normas de vida represoras, falsas, aparentes en su virtud, de autoritarismos que impedían formas genuinas de vida. Víctima de un sistema económico que condenaba a la miseria y a la exclusión a millones de personas en la tierra.

Pensar así, no sólo no está mal, sino que está muy bien. Pensar así es sentirse heredero de lo mejor del pensamiento moderno en su capacidad crítica y esperanzada de que el mundo puede ser mucho mejor de lo que es. Pensar así es formar parte de una tradición de hombres políticos, filósofos, teóricos, científicos, poetas, escritores, hombres de diferentes cultos religiosos, que plantearon la irracionalidad del mundo, lo oscuro de la historia. Que pensaron en los olvidados, dolientes y víctimas de la historia, que pensaron en términos de solidaridad, de fraternidad, de redención de la criatura humana en la tierra. Pensar así es articularse con lo más digno, noble y ético que tuvo el mundo de las ideas modernas. Es ser fiel a ese legado que imaginó infinitas formas de resolución del drama histórico. La generación de los '60, se sintió víctima, como quedó grabado como graffitis en las paredes de París durante aquel mes de mayo del '68: "Somos todos judíos alemanes". Eso escribieron los estudiantes que no eran judíos ni alemanes, regresando a la memoria el momento de mayor espanto de esa modernidad bélica capitalista: el holocausto judío en manos de la Solución final nazi. Un grito, una

frase de denuncia, que ya no refería a los campos de concentración hitleristas, sino a esa bárbara maquinaria de vida y de valores que nos propone el sistema como supuesta forma "material" y "espiritual" de vida. La nueva izquierda de los '60 se sentía impregnada, en sus generaciones de jóvenes, de este acto testamentario de la revolución para cambiar una vida que apesta. Sin duda, de sus formas míticas, legendarias, a veces irreales, con que ese legado fue transmitido y fue escuchado. Anarquistas, socialistas, nacionalistas, marxistas, cristianos de izquierda, movimientos humanistas, formaron parte de esa nueva izquierda, que también en París había escrito en las paredes "Las barricadas cierran las calles pero abren el camino", o quizás todavía más ligada a una poética de otra historia posible: "Bajo el adoquín está la arena de la playa".

Difícil, por lo tanto, resulta analizar hoy los complejos idearios de los años '60. Porque junto con este fondo de promesa, de utopía, de sueño a realizar, llega el momento de analizar el cómo cambiar las cosas. ¿Qué hacer?, como se preguntaba Lenin en 1904. En este plano, que todavía entre nosotros es parte muy distorsionada y silenciada de una historia, surge el mundo de las equivocaciones. Se precipita la tragedia que padecimos, como argentinos. La nueva izquierda en nuestro país fue hegemónicamente hija de dos proyectos de lucha armada, guerrilla urbana y rural, que desde el peronismo terminó protagonizando la organización Montoneros, y desde el marxismo el Ejército Revolucionario del Pueblo, el ERP, como se lo conoció. Si bien existían otras expresiones guerrilleras y otras variantes de izquierda no armada, fueran aquellas dos organizaciones, desde el año '70 en adelante, las que, sin duda desde un protagonismo indiscutible, definieron lo que en ese entonces se llamaba el campo revolucionario. Las que signaron la época. Las que más incidieron en el proceso y en su desenlace. Montoneros, en el marco de un peronismo con sus profundas contradicciones, confusiones ideológicas, desencuentros internos, y ambiguas lógicas caudillescas desde el liderazgo de Perón; desde las ideologías de extrema derecha a extrema izquierda que portaban sus facciones. Pero siendo básicamente, concretamente, el movimiento popular de las masas obreras argentinas. Por su parte el ERP desde un purismo ideológico y político marxista, pasado por el tamiz crítico del trotskismo, y adhiriendo al modelo guevarista de la revolución cubana, cayó en abstractos teoricismos ultraizquierdistas, en teoremas sobre la realidad que nunca se daban en la realidad, y extremadamente duro en su desconsideración sobre los reales protagonistas de la historia: ese pueblo, según el ERP, siempre desconcientizado, equivocado, llevado a un falso

populismo de conciliación de clases de la mano del "jefe de la contrarrevolución", es decir, de Perón.

En este plano, y con estos dos actores principales, surgen las equivocaciones, los rumbos distorsionados, la pesadilla de la violencia donde se termina siendo hijo ciego de aquella violencia del sistema que se denuncia. La nueva izquierda de los '60 en la Argentina concluyó transformada en avanzada elitista sin masas ni pueblo a los que decía representar. Terminó convertida en cerrados aparatos de vanguardia que respondían sólo a sus alucinados códigos y lecturas de la realidad. Aparatos de la muerte, irónicamente, para enfrentar a los aparatos de la muerte económica, social y física de los poderes del sistema al que buscaban combatir. Concluyó presa de un militarismo de origen, que se fue acentuando a niveles colosales. Militarismo de corte inhumano que se desentendió de las realidades, de la cultura del "valor de la vida" en los propios sectores populares, de los cuales decían ser sus voceros más genuinos. Ultraizquierdismo de corte militar, aventurero, autoritario, que entregó inútilmente infinidad de vidas militantes al terror y a la metodología de las fuerzas armadas cuando éstas concluyeron con el sistema democrático e implantaron el régimen genocida más bestial y bárbaro que reconoce la historia argentina. La izquierda, conciente o inconcientemente, terminó protagonizando una guerra sumergida en la irracionalidad, sin descifrar que en ese marasmo donde el Estado de Terror de las Fuerzas Armadas tuvo todo a su disposición para llevar a la práctica su brutalidad asesina, en ese mundo de "guerra", sellaba y ratificaba su derrota política como izquierda y clausuraba en sangre los propósitos de una época. Es decir, ella misma contribuía a su propia ilegitimidad, como si hubiese pactado con el ángel de la muerte, con una implacable estética de la muerte, en la que no podía ser otra cosa que la víctima. Esa izquierda de los '60 en la Argentina, la de las grandes utopías y la de los mayúsculos e imperdonables errores en la acción, fue aniquilada ilegalmente, suprimida de la faz de la tierra, desaparecida terroristamente, por el programa racional genocida de nuestras tres fuerzas armadas. ¿Quiénes formaban esa izquierda argentina tirada al mar desde los "aviones de la patria"? Estudiantes de sociología, de abogacía, de economía, generalmente los más inteligentes y lúcidos. Periodistas como los que hoy pueden escribir en *Página 12* sobre lo que pasa en el mundo. Profesores universitarios de Humanidades, de Exactas o de Antropología, generalmente los más interesantes y formados. Escritores, pintores, músicos, poetas, actores, generalmente los que más valían la pena de ser escuchados. Jóvenes trabajadores estatales y de la industria, que además eran hinchas de Boca,

River o Racing; muchachas vendedoras de las grandes tiendas que además de lindas eran inteligentes; obreros y obreras especializados, generalmente los más instruidos y lúcidos; sacerdotes jóvenes de las barriadas y parroquias, los más queridos y solícitos; muchachos de ligas cristianas, marxistas con bibliotecas marxistas, columnistas de diarios, chicos de todas las secundarias, niñas ya no vírgenes que buscaban las películas de Bergman o Antontoni, discutidores de bares que planteaban las diferencias entre Gramsci, Lenin, Mao y Perón. Ellos formaron aquella izquierda, ellos son los desaparecidos, cuando no también sus familias y conocidos. No murieron ingenuamente, eran militantes de una política cuando fueron torturados y aniquilados a mansalva. Eran iguales a ustedes: cuando terminaban la clase iban al bar, a ver si le daba bola la que se le sentó al lado o el que se le sentó al lado. Yo no veo aquí ningún demonio. Veo una dramática historia política. Nuestra historia.

La nueva izquierda, de origen peronista, marxista, socialista, pensó erróneamente que había que acelerar fuera como fuera la historia, hasta sus más peligrosos extremos: la guerra entre ejércitos, institucionales por una parte, populares insurreccionales por otra. Pensó por lo tanto que ese punto de llegada obligaba a considerar que la revolución era más militar que política, más táctico técnica, que ideológica popular. Consideró que cuanto más dura e insoportable fuese la realidad de enfrentamiento en todos los campos sociales, más cerca estaba de la verdad y de la victoria. Fue doctrinarista, cayó en iguales o peores dogmatismos que la izquierda reformista a la que acusaba de vacilante. Imaginó un mundo de contienda que sólo se desplegó en la imaginación despótica de los que comandaban una nutrida y vasta militancia. Mitificó lo que no debía mitificar y no supo ver la historia cierta. Desconsideró lo que no debía desconsiderar, y no alcanzó a darse cuenta que entraba en la pesadilla de la muerte. La muerte, precisamente, fue la última experiencia de ese sueño de rebeldía.

Hay un texto del Che Guevara representativo de lo que estoy diciendo. Dice el guerrillero: "*Hay que violentar el equilibrio dictadura oligárquica-opresión popular. La dictadura trata constantemente de ejercerse sin el uso de los aparatos de la fuerza. Hay que obligarla a que se presente sin disfraz, en su aspecto verdadero de dictadura violenta, eso contribuirá a su desenmascaramiento, lo que profundizará la lucha hasta extremos tales que ya no se pueda regresar... Se necesita que la estrategia armada adquiera un carácter continental. La cordillera de los Andes está llamada a ser la Sierra Maestra de América, este continente está llamado a enfrentar la estrategia de guerra, explotación y exterminio que encara el poder imperialista...*", y así sigue pensando el Che, en uno de sus típicos

escritos o discursos donde comunica su pensamiento a los revolucionarios de Venezuela, de Colombia, de Brasil, de Perú, de Chile, de la Argentina. Ese párrafo refleja el espíritu de una época de la izquierda latinoamericana y Argentina. El lugar donde una cultura de izquierda encuentra su palabra. Su imagen. También su fondo mítico, el nombre de todos los nombres que la componen, la representación de sí misma "en las ciudades", en "las sierras" y en "las montañas" de nuestro continente. A la manera de nuestro héroe de Mayo, Mariano Moreno, el afiebrado cerebro del Che está redactando un fantasmal Plan de Operaciones que más que resolver una encrucijada determinada, piensa una época desde su principio hasta su final. Pero una época entre real y fantasmal, entre verídica, concreta y para siempre espectral. Ejércitos, conductas, resoluciones, imprevistos de lo que pasa aquí y de lo que pasa a miles de kilómetros. Modos, acciones, astucias, subterfugios, falsos atajos, decisiones inevitables. Las caras y las contracaras de la política como proyecto, el tapiz de lo que se ve, de lo que no se ve, de lo que necesitará verse, de lo que finalmente se transformará en *historia querida o no querida, presentable o impresentable.*

El Che fue la figura emblemática de los '60. El era uno de los mayores líderes de la Revolución Cubana triunfante en 1959. El había llevado su compromiso con la revolución hasta su momento extremo y decisivo: dar la vida por ella en 1967 en las selvas bolivianas. El Che era inteligente, de trato cálido, de buena estampa física, de indiscutible imaginación, de biografía heroica, de vehemencia en las palabras, de firmeza en sus principios. Su propia vida era casi una obra de arte de vanguardia y a la vez clásica, mítica, milenaria, su rostro muerto se asemeja a los cristos prerrenacentistas, obra de sí mismo forjada en la experiencia revolucionaria. El era "el hombre nuevo" que anunciaba en sus escritos. El había abandonado todas las ofertas de otras formas de vida, por asumir la gesta de la revolución. Hasta de su puesto de ministro en Cuba había desertado, para internarse como guerrillero en Bolivia, como antes lo había hecho abandonando su título de doctor en la Argentina para sumarse a la gesta de Cuba. El era un mito sin fronteras ni nacionalidad, y era de América Latina.

En ese texto que rescaté anuncia la necesidad del drama extremo, para avanzar con la historia. Se hace heredero de una vieja concepción que casi remonta, de manera redencíonal, a los orígenes religioso de la historia. Y modernamente, a la romántica revolución que rescata al hombre de una historia ciega y sin sentido. El expone la necesidad de un mal extremo para acceder al bien. La necesidad de la destrucción para el arribo de la primave-

ra, como diría ciento cincuenta años antes un poeta alemán, Hölderlin. La necesidad de la catástrofe, la penuria, el cataclismo, para la renovación de los tiempos, como proclamaban los predicantes de caminos en la Europa del 1600. La revolución, clave esencial de los '60, figura hoy muy discutida de nuestra modernidad en cuanto a todos los valores, creencias y conductas que la constituyen, la revolución cita a la violencia. Convoca a los dolores extremos y al parecer necesarios. Llama al peligro de las muertes, como las ancestrales leyendas bíblicas de los Anticristos. Se hace eco de su propia tragedia teórica, política, práctica, como idea de un proceso imprescindible de parto de un nuevo mundo en el mundo. En este sentido es milenarista, necesita de creyentes, necesita del cristiano "dar la vida" para hacerla renacer. Trágica, desmesurada, pactante con los "bienes" y los "males" del hombre, con el ángel de rostro oculto, América Latina, nuestro país, vive hoy de aquellas consecuencias.

LA ESCENA PRESENTE: DEBATE MODERNIDAD-POSMODERNIDAD

Teórico Nº 9

◆

Nicolás Casullo

La clase pasada hablamos de los años '60. Hoy vamos a tratar de construir un escenario amplio, global, sobre lo que sería la escena del presente. Cómo esta escena va siendo configurada por distintos elementos que van a dar pie a un momento teórico, político, cultural en el campo de las ideas, la discusión de lo moderno y lo que se da en llamar posmoderno, que en gran parte es el tema de esta clase. Indudablemente esta última palabra, posmoderno, la habrán leído en artículos, libros, notas periodísticas, y también conversado; pues forma parte de un debate que hace a nuestra época en el campo de las ideas.

Podríamos decir que nosotros estamos signados por una serie de elementos que vamos a tratar de desentrañar y que forman parte, lo sepamos o no, lo asumamos o no, de lo que está aconteciendo en relación a este mundo histórico cultural de ideas, donde hemos visto posiciones de derecha, de izquierda, de vanguardia; donde hemos hablado de revoluciones sociales y políticas, de instituciones teóricas como la Escuela de Frankfurt, que han tratado de explicar lo que acontecía en el siglo XX en el campo de la cultura, del espíritu, del sujeto social, de las especulaciones. Podríamos decir que nuestro tiempo, para esta configuración, se arma a partir de diferentes elementos, ninguno de los cuales por sí solo establece una época,

pero su conjunción sí nos da un entramado, también una atmósfera, en la cual estamos situados.

Confluye en esta escena del presente que vivimos, como primer elemento, lo que se dio en llamar la crisis del sistema capitalista. *Crisis del sistema capitalista*, que por supuesto no es una crisis como la que pensaba el marxismo o la revolución, cincuenta años atrás, una crisis terminal, sino que es una crisis de reformulación. Una crisis particular en la cadena de muchas etapas de crisis que vivió el capitalismo. A mediados de la década del '70 tiene su fin la onda expansiva de un desarrollo sostenido del capitalismo, que se iniciara en la segunda posguerra, y la lenta hegemonía a partir de esta crisis (que se va a emblematizar, a mediados de los '70, con la famosa crisis del petróleo), del capital especulativo financiero por sobre el clásico capital de inversión industrial. De esto que estamos diciendo tenemos en nuestro país una de las experiencias más concretas, aunque va más allá de la Argentina.

Hay un segundo elemento de profunda importancia, que es la *crisis del llamado Estado de Bienestar*. Este es un modelo de Estado característico de un determinado momento del capitalismo en nuestro siglo. Ahora se trata de la crisis de tal Estado, es decir, del Estado interventor, del Estado que interviene en la sociedad decidida y categóricamente, tratando de ordenar lo social y lo político en relación a las salvajes y permanentemente cambiantes alternativas del mercado. Este Estado de bienestar, un Estado distribucionista, había sido un Estado garante de la política de empleo, sobre un fondo paradigmático de la sociedad del pleno empleo. Fue un Estado protector y organizador de la fuerza de trabajo, lo que acá formó parte del llamado Estado populista. Ese Estado -no solamente acá- entró en profunda crisis, en el marco de la crisis global del capitalismo.

Se registra como tercer elemento una *crisis del proyecto político e ideológico alternativo al sistema capitalista*. Crisis teórica, política, ideológica, pragmática, de los proyectos socialistas, comunistas, nacionalistas, que son los que impregnaron -utópicamente, quizás- por última vez en este siglo, los procesos de los años '60. Entre otras causas, la crisis del Estado de bienestar que aludimos, gravita fuertemente sobre la crisis de los proyectos alternativos al capitalismo a la que hoy se asiste. Pero también se agrega a esto la crisis de las experiencias históricas del mundo comunista, del llamado socialismo real o del llamado mundo bajo la égida de la ex-URSS, que aparecía -ya no para la generación de los '60, pero sí para las anteriores-, como experiencia histórica, como el primer punto de llegada de alternativa política posible al sistema capitalista.

En cuarto lugar, podríamos incluir la *crisis de los sujetos sociales históricos.* Decíamos la clase pasada que uno de los elementos fuertes que tuvo la década del '60 es el pensar (y en eso ser heredero de los últimos ciento cincuenta años de historia) a ciertos sujetos sociales como los que iban a protagonizar el cambio social. En ese sentido, la clase obrera, como la clase dinámica, la clase explotada pero mesiánica en el sentido de que contenía en ella -vía política, vía conciencia ideológica, vía práctica de protesta y práctica revolucionaria- la posibilidad de constituir un nuevo mundo poscapitalista. Así como la clase burguesa se había ido constituyendo a lo largo de centenares de años y había desplazado del poder a la nobleza, emergía según la lectura marxista y de la izquierda en general, esta otra clase como portadora concreta de otro y definitivo cambio histórico. Decíamos la clase pasada que cuando los estudiantes de París del '68 y los estudiantes de América Latina, una vez avanzadas posiciones, una vez conquistadas determinadas posturas, una vez organizados militantemente, tomaban conciencia que el protagonista del cambio era esencialmente la clase obrera organizada, el sector básico explotado por el capitalismo. Lo que se vive en nuestros últimos veinte años es una crisis profunda de este sujeto social, de este sujeto económico, de este sujeto político. Una desagregación, una pérdida de poder sindical y político de este sujeto, una interrupción de su crecimiento cuantitativo y cualitativo. Una disminución acelerada de los contingentes de la clásica clase obrera. En esto nuestro país es un reflejo fuerte de esta variante. En 1954 ya la clase obrera argentina organizada contaba con cuatro millones de trabajadores, y hoy creo que no llegamos a esa cifra, es decir, a una cifra de hace cuarenta años. Reflujo de fuerzas y de protagonismo no sólo sindical, no sólo en el lugar de trabajo, sino, sobre todo, protagonismo político. El sujeto social obrero que permitía la utopía de un cambio socialista, hoy ha perdido el noventa por ciento de su protagonismo político, que se daba desde distintas variables: se podía dar a través de sindicatos, a través de partidos, a través de agrupaciones independientes.

Se anota como quinto elemento, como otra característica de la escena actual -y esto es más profundo, más cultural, más definitivo en cuanto a la historia de un sistema, de un tiempo moderno-, la *crisis de la sociedad del trabajo.* Esto es, crisis de un modelo sociocultural, paradigmático, de sociedad. De la sociedad basada centralmente, en el constante aumento de sus fuerzas productivas, fuerzas que coincidían con la clásica inversión capitalista en la industria, con la centralidad que tenía en la historia capitalista lo fabril, la fábrica, y que hace a la cosmovisión de una sociedad basada en el

trabajo de todos, en el trabajo en crecimiento, el trabajo en aumento. Lo que decíamos desde la idea del Estado de bienestar, una sociedad del pleno empleo. Hoy podríamos decir que a partir de variantes tecnológicas, de variantes de recambio productivo, está en discusión esta centralidad cultural de la sociedad posible de ser leída como la sociedad del trabajo (por ejemplo, para el pensamiento de Carlos Marx). Para el pensamiento moderno de más avanzada, más ilustrado, la sociedad del trabajo era la forma de leer la modernidad capitalista.

Aparece, como sexto elemento, algo que recién se mencionó, que es la *crisis de las formas burguesas de lo político y la política.* Todos estos factores se conjugan entre sí, se interrelacionan y se van afectando y condicionando entre sí; y en este sentido, la crisis de las formas clásicas burguesas de lo político y la política se inscribe como consecuencia de esto que venimos diciendo. Es decir, crisis de la capacidad de actuación de la forma tradicional de partido político, de las formas tradicionales de representación, de la capacidad de persuasión de los tradicionales partidos políticos, de su posibilidad de diferenciarse política e ideológicamente entre sí frente a un estado de la crisis que hace que cualquier partido político (y no solamente aquí) aparezca asumiendo el Estado y cumpliendo el mismo programa, sin casi diferencias uno de otro. O sea, la imposibilidad históricamente moderna de diferenciar sus programáticas políticas. La ocupación del Estado lleva a una indistinción de partidos políticos. Esto lo vivimos claramente cuando planteamos cuál es la diferencia programática entre uno y otro partido frente a cada elección. Lo que se percibe claramente es que la administración de la crisis hace superflna la diferenciación de los partidos. Esto provoca en ellos una crisis profunda, pues los partidos precisamente en la modernidad clásica, del siglo XIX y del siglo XX, aparecían como instancias realmente confrontadoras entre sí, ya sea por inscripción de clase, por programas y horizontes opuestos.

Tenemos entonces la crisis del Estado de bienestar, la crisis del sistema capitalista, y el neoliberalismo planteando lo oportuno de esta crisis del Estado de bienestar. Lo "beneficioso" de la crisis, según el neoliberalismo, del Estado demagógico del "despilfarro", del Estado social que siempre se tenía que hacer cargo de los que no tenían trabajo. Este neoliberalismo de corte salvaje en el cual nosotros estamos viviendo, se sitúa en el marco de cosas que caen, que se agrietan, de esta pérdida de la prototípica escena moderna que vivíamos todavía en los '60 y que hoy ha sufrido mutaciones y metamorfosis por lo cual el neoliberalismo aparece como dando supuestamente una respuesta pragmática, "realista", "verdadera", para la posibilidad de continuidad del proceso histórico.

Precisamente la crisis de lo político hace que hoy la gran corporación que maneja el mundo sea la corporación del capitalismo concentrado a escala planetaria, que son los sectores que deciden las políticas más allá de la preocupación o de la intervención de los Estados. Todo esto es materia de una actualidad absoluta: es lo que estamos viviendo.

Por otro lado, como séptimo factor se da (ya no en términos de crisis sino como elemento fuerte a tener en cuenta para dilucidar esta escena que estamos viviendo), *la emergencia de un tiempo cultural de reconversión tecnológica y de revolución tecnológica*, en algunos casos de enorme importancia: esta variable cibernética informática produce el quiebre de lógicas productivas, desactivación de tradicionales líneas inversoras y productivas, reformulación de tipos, categorías y niveles de trabajo, reemplazo colosal del hombre por máquinas, pasaje cibernético de las operatorias empresarias y gerenciales, planetarización del capital financiero más allá de la posibilidad de intervención de los Estados. Esta reconversión, este reciclaje, esta producción tecnológica, produce mutaciones en la escena, frente a las cuales las políticas, sobre todo las políticas progresistas y de izquierda, no encuentran todavía respuesta. Hoy la izquierda europea plantea, por ejemplo, cómo pensar una sociedad que ya nunca va a volver a ser sociedad del pleno empleo, que va a tener enormes dificultades en trazar variables del Estado de bienestar como se plantearon hace veinte o treinta años, preocupaciones para reconstituir un programa de izquierda, que en realidad obliga y desafía a proyectar culturalmente la problemática, porque uno más uno ya no da dos.

Como octavo elemento de enorme importancia en esta escena se procesa, en los últimos treinta años, una cada vez más intensa *instrumentación cultural, desde los poderes del capital que tienen la posesión del mensaje de masas, informativo, publicitario, ficcional, de entretenimientos, deportivo, sobre lo social*. El negocio que hoy llamamos "de la cultura" pero que no significa un programa de televización de una ópera en el teatro Colón, sino la cultura de consumo cubriendo la casi totalidad de los aspectos conformadores de la vida. La cultura de la zapatilla, la cultura del peinado, la cultura de las golosinas, la cultura del veraneo, la cultura de los electrodomésticos, la cultura de la moda, la cultura de qué soy y cómo me pienso, qué quiero, dónde tengo que ponerme, qué tengo que hacer, qué me tiene que gustar, dónde tengo que ir, qué tengo que recordar, de qué me tengo que olvidar. Esas microculturas hoy están -como nunca en la historia- manejadas en términos de poderes tecnoculturales de alcances mundiales, globalizantes, homogeneizantes. Manejadas en términos massmediáticos, vía

producción del mensaje masivo para el consumo. Si hace treinta o cuarenta años un joven podía pensar sobre su propia identidad en lo social, "Yo soy obrero porque mi padre es obrero, yo encuentro mi lugar en el lugar de la producción, de obrero, en cuanto trabajo en algo similar", hoy el nivel de construcción cultural de los sujetos es casi mayor y tan determinante como ese lugar donde antes uno hallaba su identidad de acuerdo al sitio en que encontraba en la relación capital y trabajo. Hoy ese mismo joven, si puede a través de diversas variantes de consumo, de crédito, de pagos en cuota, estar "empilchado" como alguien que no es obrero, si ese joven es deglutido por los consumidores de algún cantante internacional de moda, si ese joven se inscribe fervientemente en la virtualidad y el simulacro de la pantalla, encontrará su identidad en esa otra cultura de la vestimenta, del rock, de la TV, de lo que consume, de lo que precariamente consume, de lo que ambiciona consumir. No obstante, en el trasfondo de su realidad social, la propia sociedad también le transmite lo ilusorio, lo frágil, lo aparente de ese ser consumidor, para mostrarle por infinidad de otras vías crueles, bestiales, concretas, materiales, que el espejismo de la identidad del consumo se resquebraja día tras día a partir de la otra cara del mercado. La cara de la falta de trabajo, de oportunidades, de perspectivas, de que llegan siempre los realmente pudientes, bien situados, altamente instruidos. La cara de que, como nunca, hay ganadores y perdedores. Podríamos reflexionar -y esto fue muy discutido a lo largo de estos ciento cincuenta años- cuál era el sueño o el paradigma de la clase obrera, cuál era su punto de llegada. En ese sentido el marxismo no ha sido muy claro en cuanto a la índole de valores de su propia utopía. No ha producido nunca ni utópica ni concretamente una ruptura cultural auténtica en relación a lo que podríamos llamar el modelo burgués de vida. En todo caso, *a grosso modo*, el socialismo ha convalidado en lo sustancial a este capitalismo que existe, hombres, cosas, mercancías, apetencias, pero para todos y no para unos pocos. No ha producido una ruptura cultural categórica en sus concepciones, que planteara por qué esto que existe, por qué estas lógicas imperantes de progreso, por qué estas formas tecnológicas de llevarlo a cabo, por qué esta historia de "adelantos" que nos oferta la civilización industrial, por qué el supermercado. Esto lo hemos visto cuando en 1989 cae el muro de Berlín, y se libera el mundo de Europa del Este del despotismo stalinista-comunista: los alemanes liberados corren hacia el supermercado de Alemania Federal. Cuarenta años de cultura socialista de la escasez, no produjeron una ruptura cultural con un modo de vida capitalista. No era una crítica al stalinismo desde una izquierda democrática y recuperadora del auténtico socialismo lo que se ansiaba, eran los seis pisos

del supermercado de Berlín repletos de mercancías al por mayor. No está mal, no está bien, no se trata de juzgar, sino de pensar ¿qué fue lo diferente? Esto fue un categórico triunfo, entre otras cosas, de la industria cultural capitalista. Pasaje, por lo tanto, de los clásicos sujetos económicos sociales, a ser tipos y prototipos culturales, audiencias, públicos, plateas, televidentes. Desde ahí nos asimilamos y nos vemos.

La escena de nuestra actualidad nos muestra, por lo tanto, profundas mutaciones en todos los planos. Nuevas dimensiones necesitadas de ser analizadas en sus aspectos objetivos y subjetivos. Aparición de actores sociales colectivos, desaparición de otros, caídas de ciertas programáticas utópicas, ingresos de nuevos horizontes de problemas. Cambios profundos de la sensibilidad de los hombres y mujeres en sus respectivas historias. Forja de dilemas sin antecedentes, que se agregan y superponen a los de vieja data. La historia no se detiene, no se agota en el mundo de la gente, de los pueblos. La vida, las contradicciones, las injusticias, lo infinito no resuelto por el hombre hacia sí mismo, reponen la historia día tras día. Ya sea en reivindicaciones por nuevas formas democráticas. Ya sea a través de reclamos de las minorías postergadas. Ya sea en la denuncia a las aberrantes diferencias sociales que se extienden. O en defensa de derechos humanos suprimidos. O contra iniquidades que no han sido superadas. Lo cierto es que este tiempo de metamorfosis de escenarios en lo económico, en lo político, en lo tecnológico, en lo cultural, necesitará un largo tiempo de teorías y acciones que lo interpreten y lo lleven adelante. Las modificaciones parecen tan rotundas, los trastornos dan la sensación de ser tan drásticos, que nos preguntamos ¿Asistimos a un decisivo cambio de época civilizatorio? ¿Estamos entrando en un tiempo cultural en absoluto quiebre con los anteriores? ¿No sirven ya los parámetros modernos de nuestra cultura para radiografiar lo que va aconteciendo? ¿El viejo proyecto moderno vive sólo una crisis aguda de referencias y paradigmas, o ha llegado a su final? ¿Persiste la historia tal cual la comprendíamos, o se trata de otra historia frente a la que no tenemos herramientas adecuadas de análisis? ¿Podemos hablar desde las clásicas subjetividades y sensibilidades con que reconocemos al sujeto moderno? ¿O ya tenemos que dar paso a un trastocamiento de esa subjetividad y esa sensibilidad y empezar a reflexionar desde otras condiciones con respecto a ese sujeto de razón?

Nos encontramos entonces, con esta nueva escena histórica, donde los teóricos de la cultura, de lo social, de la historia, se plantean, preferentemente un tiempo reflexivo sobre qué es hoy lo moderno. Y a partir de esa pregunta, también qué fue, en qué consistió ese largo tiempo hoy en crisis,

que nos desconcierta o parece consumado. Realizado en sus paradigmas, prospectivas, utopías, sentidos, ideas. Un tiempo de *autoconciencia de la modernidad* desde diversas y múltiples lecturas indagadoras. Un tiempo donde en la problemática de discusión, en el campo de las ideas, se instala un debate entre dos nociones, entre dos conceptos, entre dos palabras, entre dos apreciaciones del mundo y de la historia: modernidad-posmodernidad. Modernidad, que remite a todo lo que fuimos viendo en este siglo XX, a aquel legado del Proyecto de la Razón Ilustrada del XVIII. Posmodernidad, como una noción conceptual que plantearía que estamos más allá, cronológicamente, de la modernidad. Que de lo que se trata es de un corte cultural profundo, decisivo, terminante: se agotaron las razones de la modernidad, sus capacidades de dar cuenta de la propia historia. Se agotó un tiempo largo de la propia razón crítica ilustrada, ultimada por los propios fracasos y pesadillas que mostró lo moderno. Desfondada por su propia ilusoriedad en las formas en que se representó la verdad, lo real, los sujetos, la conciencia, la historia, los objetivos, los medios de llegada.

El debate modernidad-posmodernidad va a desplegarse en lo estético, en lo cultural, en lo ideológico, en lo sociológico, en lo científico, en lo político. Se da en el marco de esta crisis, de esta mutación, de esta metamorfosis de lógicas económicas capitalistas. Se da en el marco de las lógicas políticas, dando cuenta de su incapacidad para hacer frente al mundo que nos toca vivir. Aparece también la crisis en las lógicas alternativas al sistema, que perdieron su capacidad utópica, su capacidad de convencimiento. Se evidencia en las lógicas tecnológico-productivas, que desarmaron formas de administración del mundo. Hoy podríamos decir que una red de computadoras que unifica la Bolsa de Tokio, Hong Kong y Washington, es más poderosa para decidir los destinos diarios de todos nosotros, que una reunión de mandatarios latinoamericanos. También las lógicas de administración del mundo aparecen modificadas en relación a una forma clásica de pensar el mundo. Se evidencia también la crisis en las lógicas sociales que ven desaparecer sujetos y actores modernos, lógicas desde donde era pensado el sistema y su contrasistema. Por ejemplo, un nuevo actor de estos últimos años son las grandes corrientes migradoras: hondureños, salvadoreños, peruanos, cubanos entrando en EE.UU., grandes corrientes migradoras del sudeste asiático, nosotros recibiendo grandes corrientes migradoras de otros países sudamericanos. Migraciones millonarias de Africa asentadas en Europa para plantear y reivindicar sus identidades nacionales, no para integrarse, para europizarse.

Es un nuevo fenómeno, es un nuevo tiempo sociocultural, que si bien tiene antecedentes profundísimos como en nuestra historia (dice el escritor mexicano Carlos Fuentes, que si los mexicanos descienden de los aztecas nosotros descendemos de los barcos), en el sentido de que nosotros también conocemos, en el fin del otro siglo, el XIX, el ser refundados por corrientes migradoras de primera importancia. El fenómeno ahora es parecido en algunos aspectos, pero diferente en muchos otros de importancia. Este es otro tipo de corrientes migradoras, millonarias en número, contemporáneas entre sí y en parte muy arbitrarias en sus variantes, hijas de una globalización económica que arroja como manadas en el planeta muchedumbres de uno a otro lado en todos los continentes, regiones, territorios, ciudades, para conformar una nueva constelación de problemáticas, de inéditos cruces y confrontaciones culturales, una nueva forma de padecer el mundo, de plantear identidad. Una nueva forma de relacionar presentes, pasados y futuros alterados, cercenados, recompuestos. Las clases obreras de cada país habían tenido decenas de años de teorización y práctica política que las ubicaban en un lugar posible de vanguardizar y protagonizar el cambio social. Nación, Estado, clases sociales. En esa unidad, ya fuese castigada o no, quedaba encerrada una lógica y una posible resolución de cada historia. La razón moderna había pensado para tales circunstancias. El mundo se entendía desde esas circunstancias objetivas y subjetivas.

Esta nueva escena mutante, de pérdida de identidades, de globalizaciones que crecen, es la que nos compete. Es la escena donde estamos ubicados en nuestro país con todas las variaciones nativas, vernáculas, de estas crisis y de la marcha del modelo neoconservador liberal que lleva adelante el gobierno. Podríamos decir que estamos situados en las generales de la ley de América Latina, igual que en USA y también de Europa, con la diferencia de que las miserias, injusticias, diferencias sociales, en el caso de América Latina son mucho más patéticas, dolorosas, históricas, difícil de resolver, que en el resto de ese primer mundo.

En la primera clase, cuando empezamos a hablar de lo moderno, habíamos citado a un filósofo alemán que dicta clases en la Universidad de Frankfurt, Jürgen Habermas, quien además ha escrito varios e importantes libros sobre la relación entre filosofía y modernidad, el tiempo postmetafísico, etc. Habermas se planteaba (y se contesta afirmativamente) sobre si lo moderno sigue respondiendo a ese mundo de lógicas de la razón moderna que inaugura el proyecto de la ilustración, aquel proceso de racionalización de la verdad en todos los planos de la vida y la sociedad, desencantador de un

mundo instituido durante siglos por imágenes religiosas, míticas y sagradas. Lo moderno fue este proceso de racionalización a partir precisamente de la centralidad de la razón con base científico-técnica, que racionaliza el mundo y deja atrás las explicaciónes en términos religiosos, mágicos, milagrosos, sagrados. Proceso de racionalización organizado en distintas esferas del saber de la razón: la esfera cognitiva, de la ciencia. La esfera normativa, de la ética, de la moral, de la política. Y la expresiva, que era el arte. La característica de lo moderno es esta conciencia de un mundo racionalizado, objetivado racionalmente como proyecto y fundamento de verdades universales. Proceso, por lo tanto, de racionalización que debemos entender como objetivización histórica de estructuras racionales. Es decir, el mundo pasa a ser un momento objetivizable racionalmente, un proyecto que yo estoy trabajando racionalmente y organizando, entramando, dándole sentido, o sea, llevando lo histórico a un momento objetivo vía racional. La racionalización, sería un plano ordenador del proyecto histórico totalizado, unificado, universalizado, frente a una historia múltiple como infinito desorden. ¿Cómo entiendo yo a la historia? ¿Para qué la historia? ¿Cómo llevo adelante este proyecto? ¿Bajo qué ideas lo llevo adelante? Ya no porque Dios así lo quiso en su inefabilidad, sino vía razón, elaboración, reflexión, racionalidad. Este horizonte racionalizador que caracteriza a Occidente y lo pone en el campo de su *Modernidad*, puede también entenderse como un manto cultural, conciente pero también inconciente en nosotros, porque nadie se va a preguntar cosas a este nivel (en el sentido de por qué tengo que progresar, por qué hay que tener dinero, por qué hay que trabajar). Este horizonte es una gran trama cultural que no está puesta esencialmente en discusión: es el proyecto en sí. Es la racionalización a través de la cual va a pensar la ciencia, va a plantearse la práctica en el campo de lo ético y lo moral, y va a plantearse la expresión estética. Puedo ser crítico, puedo ser cuestionador de muchos aspectos de ese proyecto de la razón, pero no de ese horizonte de racionalidad que involucra a todos, donde la racionalidad lo que está planteando es que se necesita saber y preguntarse permanentemente, humanamente, por el sentido de la historia, ya sea desde un artista, desde un científico, desde un cura, desde un político, desde un filósofo.

Gran tejido entonces, trama cultural que en sus grandes discursividades fija fines, objetivos, lógicas, fundamentos de acción, y donde, a través de esta racionalización, la modernidad toma conciencia y verifica su propio origen y propia marcha en la historia. Si va yendo bien o mal, de acuerdo al proyecto que se planteó desde la razón como fuerza fundante, y desde la

crítica a aquella razón fundante. Algunos afirmarán que este círculo de razón es una galimatías, una encerrona, un despropósito del propio sueño racionalista. La historia, desde la emergencia rudimentaria y luego más asentada de la producción capitalista, experimenta una modernización salvaje, la modernización de lo social, la modernización industrial, los obreros, la fábrica, las grandes revoluciones industriales. Y una modernización cultural, verdades, fundamentos, formas de la conciencia, lógicas, teorías, sistematizaciones, valores, normas de acción, que tienen que dar cuenta de este proceso aluvional moderno, que tienen que decir "Me gusta, no me gusta; lo quiero, no lo quiero; va hacia un fin, tiene una meta, tiene un sentido". Podríamos decir que la lucha entre el burgués y el proletario, entre el liberalismo y el marxismo, entre las posiciones de derecha y las posiciones socialistas, tuvieron este denominador común de racionalización que compartieron ambas partes en litigio, denominador de fuerte fondo racionalizador con que Occidente plantea su forma moderna en la historia. Junto a la modernización estructural aparece esta modernización cultural de las ideas, del pensamiento, de la reflexión, de las hipótesis del saber que señalan el sentido de la historia, que señalan su porqué a la historia, su para qué, su cómo hacerse la historia, su qué sujeto para esa historia. Según Habermas, para los enfoques funcionalistas y conservadores de la sociología de los años '50, el mundo de la modernización social se ha desfazado, en las últimas décadas, de aquella capacidad que tuvo la modernización cultural para orientar el proceso histórico. Aquí se precipita un momento delicado y fuerte para los tiempos modernos. Frente a esta última gran etapa de modernización, desde la segunda posguerra en adelante, este último momento racionalizador, cultura lo denominábamos, pareciera que ha quedado en situación de obsoleto, de perimido, incapacitado de dar respuesta a aquellas preguntas: para qué historia, por qué la historia, hacia dónde vamos, cuál es el punto de llegada, por qué ese punto de llegada, cómo hacer la historia. Las ideas, los mundos de conocimiento, las esferas de saber y valorar parecieran que ya no pueden cumplir eficazmente esa misión de amalgamar, de sintetizar, de dar cuenta del propio origen y del proceso moderno capitalista en cuanto a normas, lógicas, conductas, fines e ideales. Hay un momento de quiebre -dice Habermas- entre estas dos dimensiones, por lo cual lo que entra en crisis es el proceso racionalizador, fundado en razón, del proyecto moderno. Habermas va a tratar algo relacionado con este punto, en su artículo "La ilustración como un proyecto incompleto", frente a la embestida de variables interpretativas que provoca esta crisis de la razón y del proceso de racionalización en cuanto a dar cuenta de la historia. Para Habermas, variables irracionalistas, nihilistas, antimodernas, conservado-

ras. Variables posmodernas, dice Habermas, que en el enjuiciamiento a la razón ilustrada moderna, se acercan a posiciones reaccionarias, o a enfoques de invalidar a la propia razón crítica. En síntesis, hoy nos habríamos quedado sin las respuestas de para qué, por qué y cómo. Hoy necesitamos volver a discutir todo esto de una manera como nunca tan profunda.

Sin embargo, la historia, en su modernización estructural, sigue avanzando. Lo que pasa es que hoy ya no podemos decir, como hace cincuenta, setenta o cien años, si el avance tecnológico sirve siempre y en cualquier circunstancia, porque a lo mejor en Chernobyl, la más alta y avanzada tecnología sólo sirve para la muerte; si la tala de bosques sirve para el papel, pero quizás ya no tenemos respuesta para una agonía planetaria de la naturaleza del mundo. Si la democracia es el mejor modelo político, pero tal vez vivimos la anomia, la vacuidad y la banalización de la vida en democracia. Quiere decir que ya nos quedamos, en términos teóricos políticos, sin respuestas claras, confiables. Estamos en una etapa que exigirá reencontrar este proceso de racionalización explicativa, frente a los peligros que entraña, según Habermas, salir del camino de la razón, cuestionar equivocadamente a la razón porque no da cuenta cierta, o porque no llegó a ninguna meta en relación a la felicidad del hombre tal cual se lo había propuesto y anunciado. El peligro de entrar, como contrapatida a esa acusación contra la razón moderna, en caminos irracionales. En todo caso, el filósofo se enfrenta a esta profunda crisis, a esta suerte de extinción de la atmósfera clásica del mundo moderno, pero vuelve a apostar a la razón, a su capacidad crítica y de criticarse a sí misma, teniendo en cuenta los peligros que implica salir de este campo de racionalidad para dar cuenta de la historia. Desde ciertas perspectivas posmodernas, la historia de las grandes ideas modernas, claves, fundamentadoras de un proyecto ilustrado, parecería estar concluida. La capacidad de dar fundamentos desde la razón ilustrada parecería alcanzar un límite insuperable. La historia parecería no poder dar cuenta de hacia dónde va y lo que pretende, qué es lo que busca. Es lo que un analista marxista de la cultura, el inglés Raymond Williams llama la "oscuridad del futuro", esa nueva experiencia que la modernidad nunca tuvo, aun en sus épocas más aciagas, como en el avance del proyecto bélico nazi, donde sin embargo persistían, desde otras fuerzas, cosmovisiones, ideologías, un sentido y un fin de la historia, una utopía de futuro. Si algo estaba iluminado y estaba absolutamente proyectado era el futuro, aún en el marco de las calamidades: eso fue lo moderno por excelencia. Hoy estaríamos situados en la oscuridad del futuro en cuanto a estas variables que racionalmente tratan fallidamente de dar cuenta de un proceso histórico.

Esto da pie a muchas interpretaciones, que afirman que habríamos pasado de una historia moderna a una historia posmoderna, de una historia moderna a una posthistoria moderna. Que pone en cuestión la vigencia, la incidencia, la sobrevivencia de esa clave de razón que fundó el mundo moderno capitalista burgués, pero también el proyecto comunista confrontador por ejemplo, y sostuvo a ambos a través de las grandes metadiscursividades que alimentaron este proceso moderno en los últimos doscientos cincuenta años. La idea de progreso, incuestionable hasta una determinada época, hoy está en profunda discusión. Se progresa o se está retrocediendo según qué parámetros tome uno, según qué referencias tome uno para pensar el progreso. La idea del sentido de la historia como una meta a conquistar (la historia corre hacia una meta a conquistar, hacia ella hay que llegar, por ella hay que procurarse). La idea del bienestar indefinido. La idea muy cara al proyecto de ilustración del siglo XVIII de la autodeterminación del hombre. La idea que nace con la ilustración, en la Revolución Francesa, de la superación de las miserias materiales y espirituales del hombre y los derechos humanos y ciudadanos inalienables. La idea de la conservación de los recursos naturales que hacen a la vida del planeta. La idea de que la fraternidad y la libertad iban a avanzar sin pausas en las sociedades. La idea de que la ilustración y el perfeccionamiento de toda humanidad iba a ser cuestión de décadas simplemente. La idea del fin de las guerras y las violencias a partir de la razón de los Estados, de la confraternidad de los pueblos. La idea de la superación de las desigualdades sociales. La idea de la capacidad de la política, que se sustentaba en conocimientos científicos y en saberes, para conquistar la felicidad del hombre. Han pasado doscientos años, y muchos de estos grandes relatos, de estos metadiscursos, no solamente están en deuda con nosotros sino que están mucho más alejados de lo real en algunas circunstancias, que hace doscientos años. La modernidad, en la historia del siglo XX, ha mostrado guerras, asesinatos masivos, genocidios, injusticias, depredación de la naturaleza, infelicidad humana, formas de infrahumanidad, que hablan también de la dudosa consistencia o vigencia real de esos grandes relatos al día de hoy. Es decir, el proyecto de la ilustración, este proyecto en clave de razón ilustrada, que racionaliza y moderniza nuestra historia, hoy lo vivimos en un momento de profundo cuestionamiento, de crítico desemboque, donde las teorías tratan de dar cuenta de algo, al parecer, ya acontecido: el agotamiento de esos paradigmas vertebradores. Y hablan, por lo tanto, de la crisis definitiva del proyecto moderno ilustrado. Por lo tanto, de la crisis definitiva de esta perspectiva de lo moderno para entenderse a sí mismo, para fundamentarse. Y hablan, básicamente, de la crisis definitiva de su sujeto, de esa figura

liminar y esencial a la razón moderna: el sujeto conciencia, el sujeto portador de esa razón, el sujeto de los saberes, el que establece la verdad en el mundo. Porque si algo fue el fundamento y la base de lo moderno, fue este sujeto de razón, este sujeto de conciencia en base a razón. Este sujeto de la crítica y las explicaciones. Sujeto como núcleo de razón que objetiviza al mundo y lo racionaliza; como portador de una conciencia autónoma; sujeto como nuestra subjetividad, nosotros sujeto, como lugar insustituible donde la razón narra un mundo. Donde nosotros decimos, desde nuestra autonomía, desde nuestra razón, los sentidos de las cosas, de lo real, de la travesía histórica, de las metas a lograr. Narramos, explicamos, representamos un mundo. Es decir, damos cuenta de la sociedad, de la historia y de la razón misma de ese sujeto. ¿Ese sujeto fue real o fue ilusorio? ¿Sigue siendo?

Hoy aparece la duda, cada vez más agudizada, de si todavía existe esa narración subjetiva. Si no somos básica, absoluta y definitivamente atravesados por apariencias, señuelos, no-narraciones, virtualidades, en las que nosotros apenas somos agujeros huecos, vacíos, que no podemos ya narrar absolutamente nada. Nos des-narrativizan los sesenta y cinco canales, nos borra toda narrativa lo que acontece como simulacro, ilusoriedad, des-subjetivización, más allá de nosotros mismos. Nos des-narrativiza como sujetos modernos la balcanización y fragmentación de lo real, sus hablas y lenguajes divorciados, los territorios sociales escindidos para siempre. Esto daría pie también a pensar si ese sujeto, si aquel sujeto pensado como fundamento de lo moderno, sigue existiendo. ¿Y si no existe más? se preguntan aquéllos que plantean la variable posmoderna: ¿de qué estamos hablando si ese sujeto narrante ha desaparecido o se ha esfumado?

A partir de esto surgen distintas lecturas -algunas las hemos aludido, algunas las hemos ya mencionado- que recorren el mapa de la modernidad, de sus pilares, de sus edades, de su presente, tratando de caracterizar las formas de la subjetividad moderna y las formas de lo que sería una subjetividad posmoderna en ciernes. Hay un autor, Marshall Berman, profesor de una Universidad de EE.UU., que se pregunta frente a esta conciencia que de golpe aparece en lo teórico, lo político, lo ideológico, lo artístico, ¿en qué mundo estamos situados?, ¿cuál es nuestra subjetividad, qué ha quedado atrás, si algo ha quedado atrás?, ¿qué viene adelante, dónde estamos parados, seguimos siendo modernos o no? Marshall Berman plantea que la modernidad es una larga e histórica atmósfera, un clima cultural de extremos y de opuestos. El sitúa su edad de oro en el siglo XIX, y pone como figuras más importantes a Marx y a Nietzsche, en función de que ahí, en ellos, se expresa la

contradicción del alma moderna, de la conciencia moderna en estado puro. Ahí, en esos dos pensadores, está la crítica y la esperanza de una manera liminar. Desde esta lectura, tal como él caracteriza cuál es el corazón de lo moderno en cuanto a clima y atmósfera cultural, esta pérdida de aquella doble alma del sujeto moderno ya en el siglo XX, nos estaría indicando que estamos viviendo en una suerte de larga, extensa y compleja agonía de lo moderno. Sin embargo el propio Marshall Berman, a partir de este libro que les recomiendo, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, entra en discusión con Perry Anderson y va a plantear que a pesar de esta lectura donde lo moderno por excelencia quedó atrás, en el siglo XIX; todavía en la vida de algunos estudiantes de sus clases, en cierta juventud emprendedora, ve signos, en sus rebeldías, en sus proyectos, en sus utopías y preocupaciones, de una modernidad que puede vigorizarse. A pesar que su propia lectura ensayística estaría indicando que lo moderno por excelencia es aquello que hemos dejado atrás definitivamente, y corresponde a lo que hemos visto a través de estas clases: esa época de principios de siglo donde todo estaba por hacerse y por desintegrarse, donde todo podía ser posible. Esa sería la lectura de Berman. Aquella fue la modernidad en su máximo potencial, hasta un determinado momento.

Perry Anderson, teórico marxista inglés, le va a contestar críticamente a Berman, y va a plantear que el proceso de la modernidad de subjetividades y sensibilidades, se da a través de una enorme contradictoria y compleja fuerza cultural, política, estética, ideológica, que plantea esencialmente la lucha contra la tradición cultural (o sea, contra una cultura retrasada, retrógrada, reaccionaria), que plantea y cree en la expectativa del avance tecnológico indetenible que planteaba la Modernidad como utopía, y que se plantea en el marco de la esperanza de una revolución social situada en el discurso político socialista comunista. Anderson argumenta que esos modernismos, esos "ismos" que gestó la modernización del mundo como sus instancias más vigorosas y prometeicas, constituyeron el corazón inteligible de lo que fue lo moderno. Que después de la Segunda Guerra, estas tres grandes cuestiones claves, lucha contra la tradición, utopía tecnológica y utopía política (claves modernistas, modernizantes, modernizadoras), se han agotado. Ya no hay más que cuestionarle a lo conservador en términos culturales. El hombre ya ha llegado a una conciencia de haber dejado atrás las culturas retrógradas. La tecnología ya no es una utopía, sino que es una amenaza, y la revolución habría fracasado en los términos en que por lo menos se pensaron hasta un determinado momento. También en Anderson, por lo tanto, surge el inte-

rrogante sobre la suerte de la modernidad de aquí en más. ¿Qué viene después de ese agotamiento modernista como termómetro de la vitalidad de la modernidad? ¿Qué lo suplanta?

Aparece un otro autor, el ensayista e investigador francés Jean Francois Lyotard, teórico que plantea que ha concluido el tiempo moderno porque los grandes metarrelatos modernos que le dieron referencia racional, horizonte, guía de acción, de sentido, han claudicado. Hoy ya no tienen ni la envergadura, ni la fuerza, ni el poder de persuasión para hacerse creíbles a los grandes contingentes sociales. Crisis de estos grandes relatos y aparición en su lugar de una pluralidad de relatos no totalizadores, de relatos parciales, de razones circunstanciales, de lenguajes y variables que sirven circunstancialmente en términos de eficacia para cada una de las situaciones que uno vive. Lyotard trabaja esta idea de pluralidad a partir de la idea de fragmentación, de desagregación permanente, a partir del propio mensaje massmediático. Plantea que a partir de esto podríamos estar en los bordes de la modernidad, trabajando en sintonía con un tiempo de carácter post-moderno, plural, polisémico, parcial en valores, hablas y sentidos.

Para un investigador español, Eduardo Subirats, lo posmoderno se evidencia en el abandono explícito de la filosofía crítica, y sus concomitantes, el abandono de la crítica a la historia, a los poderes, a las nuevas lógicas del conocimiento. La filosofía crítica es aquel mundo de ideas y reflexiones que vimos por ejemplo en la Escuela de Frankfurt, que planteaba la posibilidad de crítica a la cultura, al mundo, a las variables de vida de un sistema. Pero desde una crítica que, como toda crítica, necesita un lugar de referencia, un lugar donde aposentarse, una idea ética y utópica de posibilidad de cambiar las condiciones de la historia. Hoy -esto lo dicen muchos analistas- viviríamos en una época de difícil reconstitución de una crítica al mundo dado. Para Subirats, este rebasamiento de la filosofía crítica se da básicamente por los mismos factores tecnológicos de la civilización, que reestructuran el mundo de una forma absolutamente inédita y dejan atrás la posibilidad de posicionarse en un lugar crítico concreto, como conciencia crítica. Sobre el fondo de esta nueva situación, para Subirats, se hace manifiesto que las lecturas, teorías y formas de comprensión por la cultura y de las políticas de izquierda, sobre el propio capitalismo, han quedado anacronizadas, superadas, por las nuevas formas culturales que hace presente el propio capitalismo. Para Subirats, el termómetro para averiguar la vitalidad o debilitamiento de lo moderno, fue siempre el estado de los proyectos de cambio que trataban de consumar la promesa moderna ilustrada, con la definitiva efectivización de la revolución moderna.

Para la posmarxista e investigadora francesa, Christine Buci-Gluksmann, estamos caminando, a partir de estos factores que venimos viendo, hacia un nuevo irracionalismo. Esto es importante de tener en cuenta, porque cuando analistas europeos plantean la palabra irracionalismo en Europa, regresa la idea de la barbarie en la historia, del genocidio, de lo irracional, de lo mítico, del fascismo-nazismo. Para la pensadora, estaríamos entrando en un nuevo irracionalismo de tendencia neoconservadora, frente a la pérdida de un mundo histórico. Frente a la pérdida de una escena donde históricamente estábamos situados. La reacción es conservar, ya no pensar en otra historia, ya no pensar en cambiar la historia, ya no abalanzarse hacia adelante, ya no trabajar en términos utópicos sino conservar: una suerte de "sálvese quien pueda, pero yo retengo lo que tengo". Plantea, al mismo tiempo, que la posmodernidad nacería de la poca realidad que hoy tiene lo real. Ella está haciendo referencia a que lo real ya casi se ha extinguido como experiencia para nosotros, habitantes massmediatizados de las grandes urbes, en el sentido de que estamos tan mediados, tan atravesados por lo masmediático, que en realidad que lo real exista, o no exista, es lo que menos importa. Hay un analista francés, Baudrillard, que tiene un libro donde reflexiona que la Guerra del Golfo no existió, porque no apareció en televisión debido a que el gobierno de EE.UU. impidió a las grandes cadenas televisar la guerra. Entonces Baudrillard plantea una paradoja, dice que si no apareció en televisión, esa guerra no existió. Si no aparece en televisión nada existe. A esto se está refiriendo también Buci-Gluksmann cuando plantea la poca realidad que tiene lo real. Es decir, con tal que me muestren un árbol en la televisión, me importa poco si ese árbol existe o no; me quedo con ese árbol de la televisión, que a lo mejor tiene colores más lindos que el árbol real. Lo menos preocupante es qué pasa en lo real. Estamos absolutamente massmediatizados, dice Buci-Gluksmann, y entonces da cuenta de un hecho: la poca realidad que tiene lo real. Esto puede derivar a que cuando uno discute, en realidad ni sabe sobre qué está discutiendo. La teórica señala la disolvencia de lo real en la palabra de los locutores, la licuación de lo real en los anuncios publicitarios callejeros que nos explican qué hay que hacer con la realidad. En definitiva, se vive lo que dijeron los mediadores que es lo real. Esto lo llama ella una "atrofia de la experiencia", o una resignación o aceptación de los simulacros y efectos de una situación que no es tal, que da la sensación de que existe pero no existe.

Para un profesor y teórico de la cultura y el arte norteamericano, Fredric Jameson, esta problemática de crisis de los grandes relatos y discursividades

que ordenaron el proyecto de la modernidad, que nos hablaban de un mundo constituido en términos modernos, plantea una experiencia donde encadenadamente también parecerían disolverse las escrituras, textualidades teóricas, géneros, estilos, fronteras, diferencias, suplantadas por una nueva clase de escritura que son todas ellas, que no es ninguna de ellas. Que son todas las escrituras y no es ninguna a la vez. Es básicamente una metáfora teórica del lenguaje masmediático, que habla de todo, pareciera acercarnos a todo, cubre todo, informa todo, alude a todo, sin relacionar nada, sin contextualizar nada, sin vincular nada: "todo en dos minutos", como dice Mariano Grondona. Pero que evidentemente construye un nuevo discurso que es una suerte de simulacro de gran relato de todos los relatos, estilos y géneros. Todo entre comillas, nada entre comillas, donde nosotros, supuestamente, entramos en relación con los diversos discursos que en realidad están disueltos en una única habla de masas transmisora. Fragmentación y a la vez aparente totalidad que también se incorpora como modalidad de los discursos sociales, donde aparecen cada vez más los lenguajes privados, particulares, balbuceados, subdivididos, balcanizados. El relato de las tribus sobre fondo de ese gran relato noticiero homogéneo, informador de lo real, relato locutor, relato pantalla. Disolvencia de relatos, que accede a la propia teoría o lenguaje del saber, a experiencia de la escritura, de la literatura en sí, a una infinita intercita de relatos que ya no son, que se reconstituyen en otro, que da pie a la parodia, al pastiche, y a una suerte de relato neutralizado de características propias, diferenciadas.

Para otro autor y teórico anglosajón, Craig Owens, la posmodernidad -vista desde una esfera artística, pero que también se despliega y tiene significado en lo social- implica el fin del hombre poniendo su sello en su obra. Uno, como receptor moderno por excelencia, ve un Van Gogh, un Rembrandt, y dice "Este es un Rembrandt", "Este es un Van Gogh". Hoy el mensaje massmediático, la estética massmediática, la estética de masas, no tiene esencialmente autoría. Está trabajado en términos cibernéticos, en paquetes, serializados, repetidos, ranquiados, exitosos. Una cosa tiene éxito, entonces se divulga infinitamente a lo largo del año, muere ese fin de año, aparece otra cosa, pero ya no hay sello de autoría. Hay moldes, prototipos, códigos de aplicación, técnicas ordenadoras. Uno de los elementos esenciales para el nacimiento de la subjetividad moderna es la aparición del autor, de aquél que escribía o pintaba para los duques, mecenas, principes o reyes, para las iglesias, pero a la vez comenzaba a tener su público, finalmente público burgués. Autor que a partir de esas circunstancias comenzaba a tener

su peligrosidad. Cierto poder cada vez más desplegado en la sociedad, en el campo de las creencias, de las ideas, de las concepciones del mundo. Hoy, para teóricos de la posmodernidad en el arte y en la cultura, se daría la desaparición de ese sello subjetivo, de esta marca de la conciencia moderna en la obra, en la escritura. "Todo es de todos, nada es de nadie", es el ilusorio mensaje de las estéticas massmediáticas, donde ese sello de autor desaparece de lo político, de lo programático, de la escena social, y gravitará de distintas maneras sobre una época del propio arte en su delicada frontera con el producto cultural industrial o massmediático. Todo es un mismo texto acrítico, ilusoriamente crítico, intercambiable, un único espectáculo con un mismo agradable diseño. Con una eficaz técnica que lo opera. Donde todo queda explicado y consabido podría decir nuestro autor-locutor. Y ese texto totalizador carece de espesor, de envergadura, de consistencia, de perdurabilidad. Sirve simplemente para consumir en lo cotidiano el mundo, ya sea a través de un noticiero, una revista, un libro de ensayos, una película, un texto de investigación, un discurso político. Todo aplanado, esforzadamente hegemonizado, donde autor y locutor es una misma figura en el espejo. Es esa frase tan lúcida de la generación de ustedes, cuando dicen "Esta película no me la creo". No me creo lo que está diciendo este autor-locutor. Todo es espectáculo, moviola indetenible ¿por qué creerse la película aunque ya no sepamos dónde quedó lo otro? Lo otro ¿se acuerdan?, las cosas reales. Indiferenciación, equivalencia absoluta, reiteración permanente. Aturdimiento de mensajes seriados. Ritual mágico de las pantallas, autores-locutores que sueñan ser pantalla, raiting, consumo, equis cantidad de público. Todo es lo mismo. Todo vale. Lo catastrófico de esta situación es cuando pasamos al terreno de los valores, de las conductas, de los ideales, donde si todo es también una misma película, entonces ya no hay posibilidad de optar o de decidir cuál es el bien, cuál es el mal.

HISTORIA, TIEMPO Y SUJETO: ANTIGUAS Y NUEVAS IMÁGENES

Teórico Nº 10

◆

Nicolás Casullo

La clase anterior intentamos describir las características de la época actual que generaron condiciones en el mundo de las ideas para el debate modernidad-posmodernidad. Hoy vamos a rastrear las huellas culturales y discursivas en la extensa historia de las ideas y cosmovisiones que mostró Occidente, y en su momento la modernidad, que sustentarían los antecedentes del debate actual. Vamos a hacer una suerte de genealogía acerca de qué es este tiempo moderno sobre el cual estamos situados. Vamos a rastrear no a un pensador en particular, no a determinadas obras en particular, sino que vamos a movernos desde imágenes reflexivas. Desde una constelación de imágenes que permitan reabrir la comprensión del tiempo histórico, de los fundamentos explicativos del hombre frente al mundo. De lo que significó, como hecho cultural profundo, lo moderno, y así tratar de entender más acabadamente el actual debate. Vamos a tratar de hacer presente una escena invisible a nosotros y a la historia que cotidianamente vivimos.

Hay escenas -básicamente imágenes- que nos quedan, que tienen una alta carga simbólica, de comunicación, representando cosas indiscutibles y que ya forman parte de nuestra cultura. Son escenas visibles que nosotros reconocemos, que hemos visto más de una vez, y cuando aparecen, inmediatamente, sus imágenes nos dan un contenido preciso. Diría que cuando

vemos una película donde marchan soldados con banderas con la esvástica, esto nos remite al proyecto nazi, al proceso de la Segunda Guerra Mundial, al genocidio judío. De inmediato se dan a conocer, como escenas liminares, intransferibles, a través de las cuales re-conocemos un mundo, una época. Lo mismo podría ser aquélla de un Romeo enamorado, con Julieta allá arriba en el balcón, escenas que el arte ha inmortalizado y que pueden exponerse estéticamente de distintas maneras, pero que nos remiten irremediable e infinitamente al amor, a los amantes, a lo trágico del amor, al amor tan sublime que no tiene otra estación de llegada que la muerte. Hay escenas absolutamente consustanciadas con nosotros. Si vemos una pintura con San Martín atravesando Los Andes, esa escena simboliza toda una época, toda una historia, el nacimiento de la patria, la totalidad de un siglo donde se da ese alumbramiento de nuestra identidad.

Hoy vamos a trabajar escenas que están en las antípodas de éstas que les referí. Voy a hablar de una escena imaginaria, que en realidad nunca vemos, nunca vimos, nunca se nos constituye como escena si no es a través de nuestro trabajo reflexivo, que la va dibujando como tal. En todo mundo cultural, en toda época histórica habría una escena invisible, una escena de fondo y necesaria de construir a través de la reflexión, escena que sustentaría a esa época, a esa cultura. Una escena imaginaria que en realidad no aparece nunca, que va a ser representada por infinidad de otras escenas de esa época, que van a aludir a esa escena invisible que sólo nuestra reflexión extrae, crea, genera. Es una escena imaginaria que fundamenta a una época, que ilumina a una cultura. Donde podríamos situar por ejemplo, cómo nuestra propia cultura se imagina al hombre, al mundo, a las criaturas, a las cosas, a lo real, a la verdad. Podríamos decir que es una escena que nosotros tratamos de imaginar reflexiva y ensayísticamente. Por ejemplo, la historia judía: en nuestra escena invisible a los ojos hay un Dios creador del mundo, y del hombre a su imagen y semejanza. Hay un hombre, un judío, un hombre del pueblo de Israel en permanente conflicto y diálogo con ese Dios. Eso nos cuenta la Biblia en el Antiguo Testamento. No esa escena en particular, sino infinitas escenas que de distintas maneras nos llevan a imaginarnos esa escena de fondo, originaria, primera, primordial. El hombre, en esa historia, aparece como la parte privilegiada, la última creación de Dios a su imagen y semejanza, y al mismo tiempo, como criatura caída en el pecado, expulsada del Paraíso. Entonces, la historia esconde una espera, que es la espera mesiánica de volver a la Tierra Prometida, a la Jerusalén Celeste. Una espera de redención, que define al pueblo, a la historia y a la cultura judía. Si de esa

historia nosotros pudiéramos aventurar una imaginaria escena de fondo, esa escena sería *Dios y el hombre que espera*. Esa sería la escena más honda, más profunda que nosotros podríamos imaginarnos, que da pie y sustenta más que a una historia, a una cultura en el tiempo. En la antigua historia cristiana, que es otra época, otras circunstancias, otros personajes, pero tan importante como la anterior, Dios padre envía a su hijo, divino y humano a la vez, Jesucristo, que muere por nuestras faltas. Acontece la resurrección, la redención, se confirma el fabuloso mensaje de que la tierra es un corto valle de lágrimas, vanidad de vanidades: Jesús ha resucitado y promete la vida eterna. Si uno tuviese que trabajar sobre la escena imaginaria de ese relato, del larguísimo período histórico del mundo cristianizado, premoderno, regido por la revelación de Dios en lo bíblico, en esa escena única, imaginaria, invisible a los ojos, estarían *el hombre y Dios y su promesas de salvación a partir de la fe*.

Tenemos esas dos historias, estas dos culturas diferenciadas y a la vez entrelazadas. Tenemos estos dos momentos donde podemos imaginar estas escenas que abstraen todos los elementos múltiples de la historia y se quedan con lo esencial, con lo sustancial. En ambas están Dios y el hombre, explicándose aquellas cosas que el hombre no cesa de preguntarse y responderse de diferentes maneras. En ambas escenas, el acto que podríamos hacer emerger, es el escuchar, o interpretar, la relación del *misterio de Dios*. Escuchar la revelación de los textos sagrados, de la palabra de Dios ¿Qué somos? ¿Sobre qué verdad estamos situados? ¿Para qué estamos en la historia? ¿Qué es este mundo, cuál es su verdad? Las respuestas a esas preguntas es la palabra de Dios revelada. Entonces, podemos imaginar en ambas escenas que el factor esencial que las constituye es el hombre y sus dioses. Un diálogo inconcebible, o tumultuoso, imprescindible. Un diálogo anhelado, o siempre ya retrasado.

Si vamos a la antigua Grecia, vemos que gravitan dos doctrinas: por un lado, la doctrina de la reencarnación, donde el alma es universal, se desprende del cuerpo, transmigra y reencarna al tiempo en otro cuerpo. Esto pensaban los griegos en la época de Platón y Aristóteles. Al mismo tiempo, hay una doctrina de los ciclos cósmico-históricos. Los griegos no pensaron la historia como un proceso de progreso indefinido, lineal, para siempre, indetenible, con una meta, como pensó la modernidad sobre la cual estamos todavía situados, sino que pensaban que toda época, toda cultura, todo lo que hoy llamamos civilización, llegaba inexorablemente a su cenit, a su cumbre, a su momento más esplendoroso y luego, indefectiblemente, declinaba, se degradaba, degeneraba y terminaba su ciclo para dejar paso a otro tiempo

que iba a cumplir el mismo proceso. Si juntamos las dos variables, esa alma etérea que reencarna permanentemente y esta doctrina de los ciclos históricos, podríamos decir que la escena de fondo que podríamos intuir, en esa otra gran historia, en ese otro gran momento del hombre, es la de un *hombre con las reminiscencias de su alma*. Para Platón el conocer es recordar lo que aquella alma que transmuta de cuerpo en cuerpo, de ciclo en ciclo, ha vivido antes. El conocer es recordar simplemente lo que esa alma ya ha vivido en otro tiempo, en otro cuerpo, en otro ciclo. Esa escena estaría planteando al hombre con las reminiscencias de su alma para las dos grandes preocupaciones griegas, la virtud y la belleza. El preguntarse y tratar de responderse cuál es el camino de la virtud, cuál es el camino de la belleza, era interrogarse por cuál era la verdad.

Si nos acercamos al Renacimiento, podríamos decir al 1400, al 1500 en Europa, el principio de los tiempos modernos, aparece otra historia fuerte, la historia de Florencia, Venecia, Roma, la crónica de los grandes pintores y pensadores del Renacimiento que van a dar pie a la constitución de una concepción humanista que atravesará la historia moderna hasta el día de hoy. Surge una doctrina con mucho brillo y resonancia neoplatónica, aquel viejo Platón que va a ser rescatado en la totalidad de sus obras y a ser leído desmesuradamente en la época del Renacimiento. Se afianza en esa encrucijada un hombre con la idea de que es un microcosmos, un pequeño cosmos, en armonía orgánica con la totalidad del universo, el gran macrocosmos. El alma del mundo funde hombre y naturaleza, hombre y divinidad, ciencia y astrología. Para esa época, para ese Renacimiento de corte neoplatónico, el mundo es *anima mundi*, es un alma del mundo que vive, creación de Dios, y en esa *anima mundi*, en ese universo o macrocosmos que tiene vida, el hombre va a ser la criatura privilegiada. La que tiene el don divino de crear artísticamente como Dios, de pensar los infintos poderes, de abrirse a la humana aventura del inabarcable cosmos íntimo y exterior. La escena imaginaria, invisible, en esa primera etapa moderna, sería la de *un hombre frente al cosmos de Dios, como parte de ese cosmos*. Parte que se rehace, subjetivamente, como principio de lo moderno. Para ese hombre del Renacimiento, ese universo que es el cosmos de Dios se le aparece como Dios presente y vivo en todas las cosas de la naturaleza, por lo cual en la relación con la naturaleza, se está relacionando esencialmente con Dios, por lo cual la relación del hombre con la naturaleza es relación del hombre con Dios. Podríamos inventar una escena que sería la del hombre frente a ese inmenso cosmos: la forma en que se hace presente Dios.

Pensemos en el tiempo que esconden esas escenas. Pensemos en los tiempos en el hombre, en la historia. Imaginemos ahora, desde esta perspectiva, la escena a reflexionar que nos plantea la historia moderna, la historia que todavía somos, ustedes estudiantes de la Universidad, yo profesor de ustedes. El término *moderno* ya aparece en el siglo V de nuestra era, del latín *modernus* (proviene de "modo", modernus es modo), que hace referencia -ya en ese siglo- a lo que apareció hace poco, a lo reciente, a lo que es ahora: al tiempo inmediato. El tiempo moderno, ya para el siglo XVII y XVIII va a ser el tiempo del ahora, del presente, de lo inmediato. Lo moderno nos está indicando, por etimología propia de la palabra, la importancia que va a tener ese "hace poco", ese "reciente", ese "ahora" al que se remonta el significado de la palabra.

Es importante fijarse que cada tiempo se constituye esencialmente (también como se constituyó el tiempo del pueblo judío, del pueblo cristiano, y en lo pre-moderno el tiempo del Renacimiento) en relación a cómo piensa la criatura el tiempo, cómo concientiza el valor del presente, el valor del pasado y el valor del futuro, cómo concientiza *el sentido del hombre en el tiempo*. Si uno estudia el pueblo judío podemos decir que lo bíblico está fundado en el paraíso y su pérdida. En una pérdida del tiempo mítico, originario, y en esa pérdida el hallazgo del tiempo profano, la historia, ese nuevo tiempo según la quiso Dios. El hombre está en falta, porque el hombre hizo fracasar la primera Creación, y tiene necesidad de reconquistar el pasado, la Tierra del originario propósito divino. Tiene necesidad de abrirse al tiempo de la memoria y al tiempo de la marcha. En el pueblo judío aparece fuertemente esa idea de la memoria, de la ley que la cobija, del texto que remite a algo que aconteció, algo que se perdió, algo que se extravió, y la aparición de la historia para reencontrarlo. Hay entonces una primera instancia donde lo importante en esa historia es el pasado. Lo decisivo es el pasado, en principio porque ahí estuvo el Dios de la creación y el dialogo de Dios con los caudillos del pueblo judío. Nunca puede ser más importante un presente, que un pasado donde los hombres dialogaron con Dios. El presente por lo tanto es una pérdida, es un momento más bajo, más degradado, más de alejamiento por parte de Dios, aunque en el presente anida la historia y la memoria de la verdad.

En los griegos también tenemos, a través de uno de sus grandes poetas, Hesíodo (contemporáneo a Homero), y su *Teogonía*, donde poéticamente trata de dar cuenta del principio de los principios, de cómo aparecieron los dioses, de cómo se constituye la tierra, los hombres, la relación de los dioses

con los hombres, los primeros transcursos. Porque en ese principio está precisamente el sentido de todas las cosas: ¿por qué yo soy hombre, por qué ella es mujer, por qué yo tengo este sexo, por qué la mujer tiene otro sexo? Todo eso lo explicaría el principio, porque fue decisión de los dioses. La historia mítica, la historia de los orígenes, es la historia de todos y todo: Dios o los dioses tienen la respuesta. El mito es el único camino de saber real que tuvo el hombre, desde entonces hasta hoy. Es el tiempo irrecuperable poque escapa del tiempo. Es pura verdad. En la historia griega primitiva, primordial, lo importante, según Hesíodo, es aquella edad de oro perdida. Perdida del tiempo. Luego surge la historia, el desdibujamiento de la verdad, el olvido de las fuentes. Después de la edad de oro vino la edad de plata, luego de la edad de plata vino la edad de bronce, luego la del hierro, una permanente caída y sufrimiento. Guerra y sangre. Oscuridad y ceguera. La edad presente es la edad de la guerra para Hesíodo, del trabajo como obligación del hombre, de la catástrofe acontecida. Pero la historia, el tiempo profanado, es también aquí posibilidad de la memoria, de comprensión de la pérdida, de aparición de la amenaza -el olvido- que obliga a los hombres a no olvidar en el tiempo. Queda, en la memoria del poeta esa primordialidad mítica, lo importante, la verdad acontecida. No lo que acontece ni lo que va a acontecer. Lo importante de la historia es lo que ha sucedido.

En los cristianos también tenemos, durante toda la primera etapa de la Alta Edad Media con el derrumbe del Imperio Romano, y aún en la Baja Edad Media, la problemática de volver a lo verdadero, al primitivo cristianismo, al cristianismo de los primeros cristianos, al cristianismo de los apóstoles, al cristianismo de los Padres de la Iglesia. Esa fue la edad radiante, la del diálogo, la que asistió a la presencia del hijo del Hombre, la edad de oro, la verdadera, la auténtica. Todo lo demás, en todo caso, había sido pérdida, extravío, distanciamiento, penuria, espera de la radiante segunda llegada mesiánica. En el cristianismo, el anuncio del Milenio de Dios en la tierra es una insorteable repetición de la espera judía, aunque desde un alborozo, el anuncio de la vida eterna ya atestiguada por Cristo. Se trató, en todo ese tiempo, de buscar el año, el sitio, el lugar, el tiempo del regreso. La búsqueda era un infinito recordar el pasado, la ya invisible Ciudad de Dios. El presente era una triste copia de un original perdido.

En el siglo XV, y en Italia, el Renacimiento es el redescubrimiento secularizado que se hace de los valores, de las letras, las artes, la retórica, la estética clásica. De la cultura griega y romana que se había extraviado en sus obras durante quince o dieciséis siglos de la conciencia de los hombres euro-

peos. Se regresa a lo antiguo. Se vuelve a entrar en diálogo lector, en diálogo hermenéutico con Platón, con Aristóteles, con el pensamiento y la obra. Ahí aparecen los primeros argumentos renacentistas, humanistas, como si dijesen "Tenemos derecho a elegir un pasado". Y este pasado no es el pasado que se tenía destinado, el que ya tenía su lugar establecido, y que ellos consideraban oscuro, bárbaro, sino el pasado romano, el pasado griego. Aquí hay por primera vez una tensión fuerte, de corte premoderno, porque no es la búsqueda de una edad de oro perdida, de un tiempo mito irrecuperable, lo que anida atrás para el renacentista. Sino que se trata de una primera gran versión del pensamiento moderno. La idea de que se va hacia los antecedentes, se vuelve a lo anteriot, *para imitar, para tratar de seguir adelante, ahora desde ese pasado que yo elijo*, lo romano y lo griego. La escritura filosófica, poética, la obra, el autor, quiebran la visión de un pasado irrecuperable, para tranformarlo en un pasado proyectable, inaugurante, reconstitutivo. En un nuevo tiempo que deshaga el tiempo. Es decir, se va hacia atrás pero pensando en lo que está adelante, utópicamente. Se perfila entonces el primer momento moderno por excelencia, que podríamos situar en ese Renacimiento italiano del *Cuatrocento*, que va en busca de los antecedentes para rescatarlos, para salvarlos desde la elección humana de hacerlo. Para salvarlo del naufragio, aún en conciencia de su paganismo anticristiano. Para recomponerlo y resituarlo, para reproyectarlo como historia.

A partir de ese reencuentro de autores, de obras, va a nacer el movimiento humanista, humano solamente humano, que labra las claves del Renacimiento. Es el reencuentro con las letras, la literatura, la estética y la filosofía de lo antiguo, reproyectado hacia el mundo de la modernidad en sus albores. Una nueva subjetividad cobija y se impregna de ese reencuentro, para pensar de otra forma el mundo y el juego del tiempo. Por eso hoy nosotros en la Facultad discutimos a Aristóteles, discutimos a Platón, discutimos a Séneca; por esa tensión que genera el Renacimiento de recuperación de un pasado de oro proyectado ya modernamente hacia el tiempo futuro en términos de obras de pensamiento y creación artística.

Aparece claramente en esta cita una figura ya moderna: la del creador, la del artista, la del irreverente pensador neoplatónico, la del filósofo de la magia de la naturaleza. Podríamos decir, Leonardo, Pico della Mirandola, Paracelso. El Renacimiento recupera potencialidad para lo humano cristianamente caído, pero lo que va a procurar es un mundo que se abre hacia adelante a partir del legado. Hay una primera condición, donde se deja atrás una Edad Media trabajada teológicamente por la Escolástica y la

Revelación, y por su pensamiento de que la edad de oro se había inscripto en el primitivo cristianismo, en la época de los Padres de la Iglesia. Se forja, como contrapartida, una cosmovisión renacentista que se perfila hacia adelante. Que humanistamente utopiza el tiempo, lo proyecta. No permanece en el duelo de lo acontecido. Lo reverencia, lo entiende como saber antiguo supremo (Platón, Socrates, Homero), pero lo desafiará incorporándolos a una historia cuyo mayor valor es que está todavía por hacerse, por desplegarse. Empezamos a ser modernos, hemos dado vuelta la historia. Comienza a ser el presente, ese actuar en el tiempo y entre los tiempos, lo importante. Y también el futuro. El Renacimiento ya se relaciona con el misterio de lo divino tratando de que se "le haga presente", sin idea de un imposible retorno histórico al pasado. Son las primeras etapas de la modernidad, que en la noción del tiempo va a modificar esas viejas escenas que estuvimos viendo.

Lo importante pasa a ser el presente. Lo que va quedando atrás, irregresable, es el pasado. Lo que pasa a ser digno de consideración es el presente que comienza a proyectarse hacia el futuro. Precisamente, algunos siglos después, en el XVII y XVIII, se da lo que señalábamos en las primeras clases como el tiempo de la gran crisis de la conciencia europea, donde remata esta nueva subjetividad moderna y su tiempo histórico, como decisivo signo de la ilustración. En la conciencia de la gente, de los habitantes de las ciudades europeas, se va dando la muerte progresiva de un mundo fundamentado en Dios y sus misterios. Un mundo, siempre pasado, que Dios nos revelaba, y en su lugar, un renovado indagar de la gente frente a esta crisis entre viejos y nuevos sentidos incorporados. El hombre va a tomar una fuerte conciencia de sí mismo en ese tiempo de crisis en el cual comienza a cesar el mundo milenario, aquel mundo donde *la* escena tenía a la criatura y a Dios para preguntarle por el hombre, por las cosas, por la historia, por las causas, por qué estamos, hacia dónde íbamos. Se agrieta ese milenario mundo que se piensa en lo bíblico judío y cristiano, y va gestándose la conciencia del hombre desvinculado de aquellas escenas imaginarias, escenas amparadoras, con que habíamos intentado definir las viejas épocas.

La crisis de conciencia agita al hombre, lo confunde, y al mismo tiempo en ella va viendo que caen las explicaciones del mundo de corte religioso, de corte sagrado, milagroso, místico, pero en su lugar no aparece de inmediato nada que pueda explicar con esa profundidad y esa capacidad totalizante que tenían las historias sagradas. Los siglos XVII y XVIII van a ser siglos de una nueva reformulación de las condiciones de la historia, de la idea sobre la historia, de la conciencia en la historia, donde aparece lo que se va a llamar

la *Querella*, una disputa de pensadores que va a durar largos años. La Querella es el debate entre los "antiguos" y los que ya son llamados "modernos". Porque esta crisis de conciencia, *esta crisis de las representaciones del mundo*, este primer aviso de la muerte de Dios (que después la modernidad va a vivir como experiencia claramente expuesta), surge en la conciencia del hombre como muestra de degeneración, de decadencia de la historia, como pesimismo. Es decir, todavía vencían aquellas cosmovisiones en cuanto a que el pasado fue la edad de oro en relación al presente (que está viviendo los escarceos, la agonía de un mundo dado). Pero ahora la valorización del pasado no surge tanto desde una lectura religiosa de los tiempos que remitía al dios de los orígenes, sino a la confrontación entre el hombre antiguo y el hombre moderno. A una comparación secularizada, absolutamente humanizada, hija del legado renacentista y no del legado sagrado. Se discuten calidades de autores, de obras, de sistemas de pensamientos, de creadores.

Encontramos, en principio, una idea pesimista: la historia ya tiene tantos años que está vieja. Los muchos años de la historia es la decrepitud de la historia. Fíjense qué diferente a nuestro pensamiento moderno. Si hay algo que define nuestro tiempo, el actual (que es sin duda el tiempo que está en "el final"), es lo nuevo, no lo viejo. Modernamente, para nosotros, lo que va incorporando la historia, lo último de la historia, es permanentemente lo nuevo, lo joven, lo valioso, lo que más importa. El pensamiento de aquel momento de fines del XVI y principios del XVII, en la grieta de dos mundos, en crisis de conciencia, veía que en realidad estaba asistiendo a una historia ya vieja, avejentada, en decrepitud, o como decían los griegos dos mil años antes, historia ya transcurrido su cenit, ahora destinada a su ancianidad, a la degradación y la caída. Se discutía entonces que la antigüedad contenía los mejores tiempos, los mejores pueblos, los más jóvenes, los de la pura infancia del mundo. Si allá estaba Homero, si allá estaba Platón, si allá estaba Aristóteles, si allá estaba el arte trágico griego, si allá estaba Seneca y Virgilio, autores divinizados que no habían podido ser superados, lo mejor era lo antiguo: aquel tiempo vital, bisoño, de la historia. Pero la grieta es profunda en ese sentido, la crisis de conciencia es decisiva, irreversible. Aparece otra lectura, la de los liberales, la de los llamados libertinos, la de los "modernos", que van a pensar que se abría un tiempo para constituir un nuevo mundo de cosmovisiones, podríamos decir de corte post-religioso, post-místico. Una creencia cada vez más remarcada en lo científico, en lo técnico, en lo político democratizador, en la idea de que la historia, por el contrario, no estaba en su vejez sino que estaba en la plenitud de su progreso, recién en su prin-

cipio auténtico, pos-superticiones y falsedades. Recién con posibilidades de acceder a la verdad. Esto era lo moderno. En la Querella entre antiguos y modernos comienzan a fundarse las ideas, las reflexiones, las propensiones de lo que todavía hoy somos.

En esa encrucijada de definitivo amanecer moderno, se acentúa la problemática crítica entre tiempo sagrado, o cósmico, o secularizado, y la nueva conciencia en la historia. Compleja fragua de la cosmovisión moderna, que va a cruzar (en función de ese futuro como tiempo que comenzaba a importar), tiempo teológico y tiempo de la razón científica. Por un lado, una tendencia que planteaba que lo único que podría salvar al hombre era un acontecimiento de corte milenarista. La necesidad de una regeneración religiosa profunda. Casi la necesidad de un Apocalipsis, de la llegada de un Antimesías, de una catástrofe. De un derrumbamiento y un alumbramiento. De una guerra en el cielo entre ángeles de justicia y demonios, y luego la llegada del Mesías o segunda llegada de Cristo, para salvar la vieja y caída historia con otra historia. De este fondo mesiánico, que remonta a la revelación sagrada más extrema, surge la idea de violencia, guerra, destrucción, regeneramiento. La idea de revolución moderna. La revolución inglesa moderna del XVII va a ser fiel testimonio ideológico de estas fuerzas socialmente desatadas. Podríamos decir, esta cosmovisión que veía la historia desde coordenadas y variables antiguas, primordiales, divinas, propone sin embargo revolucionar y salvar a la historia, un tiempo futuro por excelencia: un gesto inaugurante de neto corte moderno. La otra tendencia, que viene avanzando, veía que una historia donde lo moderno, lo nuevo, lo científico-técnico, el experimentar, el estudiar, el trabajar en base a la razón y desde una conciencia cada vez más autónoma de la religión, permitiría superar definitivamente credos, fanatismos, milenarismos, guerras religiosas, y gestar desde esta nueva racionalidad un tiempo nuevo, refundador de las representaciones del mundo y sus causas. Esta visión que hace base en lo nuevo, en lo moderno, en la superioridad del hombre actual con respecto al hombre de todos los pasados, proyecta también la nueva idea del valor del presente en tanto preñado de futuro. Ambas visiones, ambas concepciones de los tiempos en el tiempo, se fusionarán en la futura relación Filosofía de la ilustración-Revolución Popular Moderna, de manera tan angélica como demoníaca, para parir la nueva edad del mundo occidental.

Estamos entonces en las vísperas de lo moderno, del siglo de la ilustración, época que va concretizar otro perfil del hombre, de la historia y del mundo, y va a hacer definitivamente *del presente* la edad de oro. No ya los viejos pasados. Una edad aurífica, crítica, rebelde, el presente. Y todavía con

mayor resplandor, su futuro. Esto ya somos nosotros. Pensemos en algún ejemplo: frente al SIDA, nuestro pensamiento no ès, como sería el de un griego, quien diría "este es el principio del fin", el signo de la decadencia. Nosotros, en cambio, decimos "seguro que ya vendrá la vacuna". Vivimos el presente, siempre pensando que lo nuevo va a ser la resolución de la historia, porque la edad de oro es la que estamos viviendo nosotros, no la que vivieron otros contingentes humanos en el pretérito. La modernidad se asienta sobre eso: sobre esa rotunda *novedad de la historia, como valor supremo*. Novedad como signo alentador, positivo, utópico, prometeico. Y acá vamos a buscar -acercándonos al problema de modernidad y posmodernidad- la escena oculta, invisible, imaginaria que habita detrás de nuestro mundo moderno. Ya no aquellas escenas que hemos visto.

¿Cuál es la escena imaginaria que está por detrás de este mundo moderno, planteado siempre como un presente proyectado utópicamente hacia adelante? Una escena que termina de esbozar su silueta en la ilustración, que recorre todo el siglo XIX, todo el siglo XX, y hoy aparece en debate.

Vamos a tomar la figura de un filósofo decisivo en la filosofía moderna. Decisivo para la constitución de la figura de la conciencia en la historia moderna de una manera definitiva, sistemática, y que va a tener una enorme influencia en los siglos XIX y XX. Hablo de Friedrich Hegel, filósofo alemán, que a principios de siglo XIX plantea precisamente cuál es la problemática que en realidad funda los tiempos modernos en el sentido de lo que estamos hablando. La problemática que permite asentar fundamentos sobre ese tiempo moderno que se siente distinto al resto, que se vive inaugurando un tiempo, que reconoce lo que va dejando atrás. Tiempo que no se desprende de todas las cosmovisiones de la antigüedad, sino que a muchas de aquéllas las da vuelta, las arropa con otro lenguaje, y las echa a andar de manera absolutamente distinta a todo lo que venía aconteciendo en lo sustancial de la historia. Hegel hereda el tiempo filosófico de otro trascendente pensador moderno, el también alemán Emanuel Kant, para quien la modernidad es básicamente el proceso de autonomía de la razón y la libertad de su sujeto. Significa que el sujeto de la razón se autonomiza de dogmas, de doctrinas, de poderes que lo avasallan en cuanto a lo que tiene que pensar que es el mundo, las cosas, el hombre, Dios y las relaciones. Lo que hereda Hegel, básicamente afirma : ese sujeto histórico asumiendo razón, autonomía y libertad es el fundamento crítico de lo moderno. Para Hegel esto aporta esencial e inicialmente para la construcción de una nueva problemática de la subjetividad en la historia. Para una nueva época histórica de ese espíritu, subjetivi-

dad cognoscente, que está en búsqueda de saber, sentir y reconocer el mundo de manera distinta, culturalmente superior, filosófica, a aquellas escenas anteriores. A Hegel le interesa, por sobre todo, el destino de la historia moderna. Por lo tanto transforma la clave en problemática, y a la problemática en el extraño e inédito fundamento de una época, la moderna. Ahora sólo es la razón, fuerza suprema de la nueva subjetividad histórica, el camino hacia la verdad, hacia la certeza y el porqué de lo histórico. La historia será la historia de esa conciencia. Es la razón como único punto unitario frente a la multiplicidad del mundo, frente a la multiplicidad de las cosas. El lugar donde se va a poder pensar el mundo histórico es ese lugar, unitario, dialéctico, contradictorio, totalizante, superador de contradicciones de la razón, que concentra y define lo que va a ser esa multiplicidad de lo real, el sentido de los pasados, la conformación de los futuros.

La escena invisible moderna, la imaginaria, es la que quiero trabajar hoy. Las antiguas escenas han quedado invalidadas. La escena que nos pertenece a nosotros es *la escena que habla de un sujeto y un objeto.* Esa es la escena invisible moderna. Invisible no porque no se enuncie, no se proponga, sino porque muchas veces, generalmente, su significado más profundo no adquiere la resonancia que tiene para explicarnos a nosotros, modernos. Imagínense ustedes mismos, frente al problema de la comunicación. Son ustedes, estudiantes universitarios de la carrera, los que van a dar cuenta de ese fenómeno de la comunicación, los que van a transformar eso en objeto. En objeto de estudio. Para conceptualizar, el sociólogo lo hará sobre la sociedad, el antropólogo lo hará con su disciplina; el médico hará eso con la medicina. En la cultura moderna ha quedado, cartesianamente, esa escena. Ha quedado solamente un abstracto sujeto, un alma desinfectada de mundo sensible, y un abstracto objeto, relacionados. Esa escena no sólo instituye el método racional, científico, claro, para asumir al objeto, sino que también instituye la representación del sujeto. No solamente estructura al objeto para entenderlo, sino que básicamente conforma a ese sujeto que está en la escena tratando de dar cuenta del objeto. Este sujeto es el *yo* racional, ese sujeto es la *conciencia filosófica-científica* tratando de dar cuenta a través de conceptos, de lo que debe ser el mundo. Como postuló Descartes en el siglo XVII, la verdad viene de adentro. Viene de ese sujeto racional. Ya hemos dejado atrás la revelación, los misterios, lo bíblico, el diálogo de los hombres con los dioses, el diálogo del hombre con el alma del mundo. Hoy nos quedamos con un yo de corte filosófico, científico, y un objeto abstraído metodológicamente que es nuestra conceptualización de lo que entendemos

que es *la verdad* de ese objeto. ¿Por qué se preocupa Hegel por esta problemática? Porque lo que plantea la filosofía moderna es *cuáles son los fundamentos del conocimiento*. Yo no creo más en la verdad revelada por Dios, pero la verdad que tengo que proponer debe tener fundamentos fabulosos e indiscutibles, no cuestionable por nadie, como fue la verdad religiosa. Una verdad que asegure como aseguraba la verdad de Dios. En realidad, la ciencia, la filosofía moderna, tienen una matriz absolutamente religiosa, bíblica: tienen que reconstituir *la verdad*. La verdad no puede ser discutida. Hay que volver a inaugurar un mundo que se ha agrietado y que tenía una verdad indiscutible, que ya no la tiene más. Esta escena del sujeto y el objeto es una escena primordial sin la cual la modernidad, nosotros, no existiríamos, es la escena del sujeto dando cuenta, en el estudio "del objeto", de cuál es la verdad. ¿Cuál es la verdad? ¿Cuáles son los fundamentos del conocimiento? Estos fundamentos van a tener un único lugar de resolución, que es esa subjetividad, ese sujeto que racionaliza y desacraliza al mundo. Hegel va a decir que la modernidad se fundamenta desde esta problemática: la de su propia subjetividad histórica, y hace de esta problemática de la subjetividad libre y autónoma, el fundamento de lo moderno. Hegel descifra cuál es el fondo de los fondos de esta época distinta a las otras: es esta subjetividad pensando a la modernidad al *pensarse a sí misma*. Ya no es un tiempo que se va a fundar en el Génesis bíblico, ni en la crucifixión de Cristo, ni en el Olimpo de los dioses griegos, sino que se va a fundar, como problemática, en la problemática de nuestro yo, de nuestra conciencia, arrogándose el don de conocer, llegar a la verdad, de tratar de fundamentarla, dándole sentido al mundo, a la historia del hombre. Porque si no hay verdad fundamentada no hay mundo posible. La verdad la puede dar Dios, un árbol, un mito, un pájaro, la ciencia, pero la verdad se tiene que fundamentar. Un párrafo de Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, una de sus primeras obras, dice: "*Nuestro tiempo es un tiempo de nacimiento y de tránsito a un nuevo período. Conciencia plena del filósofo de lo que está viviendo. El espíritu -o sea la conciencia- ha roto con el mundo de su existencia y el mundo de ideas vigentes hasta aquí, y está en trances de hundirlo en el pasado, y anda entregado al trabajo de su transformación. La frivolidad y aburrimiento que desgarran lo existente, la añoranza indeterminada de algo desconocido, son los mensajeros de que algo nuevo se aproxima. Este gradual desmoronamiento queda interrumpido cuando un relámpago pinta de un golpe la imagen de un nuevo mundo*". Hegel está describiendo esta escena imaginaria entre sujeto y objeto. El espíritu ha roto con una época histórica, dice: la conciencia de los hombres, yo que pienso, yo que conozco, yo que rompí con un tiempo, y reinauguro otro. En realidad Hegel está planteándose una

nueva lectura, una nueva versión de esta escena de sujeto y objeto. Descartes, antes, había planteado que para llegar al conocimiento claro y distinto había que obviar los sentidos, obviar lo que me confunde, lo que me engaña, los genios malignos que me llevan a un falso conocimiento, hasta que yo solo (y el objeto), descifro, a través de un método de corte científico, la verdad de este objeto. Sobre esta escena está trabajando el propio Hegel. La está reinaugurando. Ahora esta escena entre sujeto y objeto, en Hegel, hace presente algo mucho más fuerte que lo que había planteado Descartes. Hace presente la compleja y contradictoria conciencia en la historia. El está hablando de la historia, de un proceso, de tiempos que se agotan, de tiempos que mueren, de tiempos que aparecen, pero básicamente esta historia es la conciencia que trata de conocer. La conciencia que toma conciencia de la historia y deviene conciencia en la historia. Una conciencia en relación dialéctica con esa historia, con ese mundo histórico que re-instituye. Dice Hegel: conciencia *"de nacimiento y de tránsito"*. El está viviendo esa época. Nacimiento y tránsito, conmoción de los tiempos. Acá hay otra variable para plantear esta escena: ¿Cuál es la edad de oro? ¿Cuál es la edad magna? ¿Cuál es la edad superior a cualquier otra? Es el presente. Ese presente ha dejado atrás todos los tiempos anteriores en la marcha de la conciencia. Ella está viviendo y a la vez pariendo nacimientos, tránsitos y conmociones, ahora. Se manifiesta claramente nuestro ser moderno: el ahora, el presente como lo más privilegiado que tiene la larga historia del hombre. Esplendor e importancia de lo actual, de lo presente, de la conciencia. ¿Quién rompe la historia en el texto de Hegel? El espíritu, la conciencia en la historia, la subjetividad del hombre como gran protagonista de esta cultura, va a decir Hegel. El tiempo de la filosofía es el tiempo superior arribado, y a la vez el tiempo final. La conciencia plena pensando todas las historias desde este presente. Reacomodando todas las historias a partir de este presente y proyectando todos los mundos a partir de este presente magno. Es la conciencia -ya no un episodio, una guerra, una catástrofe-, es esta subjetividad, esto que somos, la que rompe con un mundo de ideas, la que reconstituye una forma de valorar el presente. La que funda la época en lo que tiene de nuevo, de renovación, y de profundo problema. La conciencia pasa a ser la problemática de la posible o no posible verdad. Pero Hegel agrega palabras enigmáticas, porque habla de frivolidad, de aburrimiento. Está hablando como una conciencia desgarrada: por un lado está lo magno que inaugura, por otro lado está la frivolidad, el aburrimiento, la añoranza, el desmoronamiento. Hegel dice que todo esto lleva el mensaje de algo nuevo desconocido.

Se manifiesta una conciencia que es sorpresa, asombro, confusión, temor, tensión, con respecto a la actual. Lo nuevo, lo novísimo, esa conciencia moderna en la historia, es un tiempo ambiguo, un tiempo contradictorio, que aparece como anunciando lo posible y al mismo tiempo aparece añorante, melancólica, desgarrada. Escindida de sí misma, viéndose en su marcha, objeto de ella misma, necesitada de esa herida que la desgarra para poder ser lo que es, para no ser lo que es. Hegel va a plantear que el tiempo que inaugura lo moderno sólo puede extraer su normatividad no ya del cielo, de lo bíblico, de Dios o de los dioses, sino de la propia relación dialéctica, contradictoria, entre subjetividad e historia. La normatividad de lo moderno va a ser la normatividad que esa subjetividad humana, libre y autónoma en la historia, le plantee al tiempo que está viviendo. Esa conciencia utópica que hizo la revolución en Francia, que piensa en los nuevos tiempos, que descubre la mecánica celeste en Newton, que es al mismo tiempo una subjetividad atemorizada, frívola, añorante dirá Hegel, es la que va a plantearle la nueva normatividad al tiempo, a la cultura y a los sentidos de todo. Tenemos el sujeto y el objeto, y en ese sujeto radica lo que vamos a ser. En nosotros mismos radica lo que vamos a llegar a ser, lo que no vamos a llegar a ser, lo bueno que vamos a conseguir o la catástrofe que vamos a producir en la historia concreta desde el protagonismo de las ideas.

La modernidad, por lo tanto, este tiempo que Hegel dice que se inaugura, debe constatarse a sí misma. Desprenderse de todo modelo, y luego, por su propia condición de *lo nuevo,* esa conciencia autorreflexiva, libre y autónoma, ser la suprema validez de todo. Por lo tanto, la única fuente de normatividad para lo moderno es esa subjetividad que está pensando desde sí misma en sí misma, y desde ahí en los tiempos, en la historia, en la actualidad de la criatura, en la verdad y los fundamentos de esa verdad que va a establecer como mundo.

La filosofía de la conciencia no sólo está conociendo, está sobre todo autorreflexionando sobre sí misma. No sólo está sabiendo sino que está sabiendo que sabe. Desgarrada en dos; está trabajando en las respuestas sobre el mundo, en total conciencia de que lo está *haciendo.* Ese desgarramiento, esa autorreflexión de la conciencia con relación a la historia, al mundo, a los hombres, al progreso, ése es el conflicto esencial de la subjetividad. Una conciencia que se autorreflexiona. Una facultad de reflexión que se vuelve modernamente sobre sí misma, sobre la propia conciencia. Esta va a ser, para Hegel, la gran *problemática de la modernidad.* Ya no existe Dios, ya no existe ningún otro fundamento de verdad que el conflicto de esta subjetivi-

dad. Un portentoso mundo que se abre y que tiene como fundamento las utopías, las impotencias y las potencias de esta subjetividad, que va a ser la que va a remontar, desde su lugar de verdad, el mundo. Que va a ser la que va a plantear como espíritu histórico y en la historia, cuáles son los fundamentos de esta nueva historia. La conciencia filosófica va en búsqueda de todas las verdades y del fundamento de todas esas verdades. El acierto de Hegel es decir que esta problemática, este itinerario, este viaje impuesto a la conciencia, funda la modernidad. Este desgarramiento de la conciencia, este haber quedado poderosa y al mismo tiempo huérfana, este tener la capacidad de avasallarlo todo, este desequilibrio donde la subjetividad aparece dueña del mundo y preguntándose por sí misma, es la situación problemática de difícil resolución. Si un tiempo se funda sobre esta subjetividad de razón, sobre esta subjetividad que dice que lo real es racional, lo racional es real -por lo cual yo soy un continente que capto lo que es el mundo en su verdad y su realidad-, si toda la modernidad se tiene que fundamentar en esta subjetividad, entonces la modernidad es *problemática*. ¿Cuál va a ser la subjetividad que habla, la conciencia filosófica que le pone sello al mundo? ¿Desde dónde las miradas van a coincidir esencialmente sobre este fundamento de lo moderno? Efectivamente, de Hegel para adelante, toda la problemática que discute la modernidad está discutiendo este lugar, este filosofar de la conciencia, esta nueva escena *sujeto* y *objeto* que Hegel tiene como fondo, revisa y lleva a dilema.

Nosotros somos hijos de ese sujeto-objeto. Hay una discursividad que nos dice que si nosotros, por conocimientos heredados, por conocimientos asumidos, transformamos esto en un objeto de estudio, vamos a llegar a la verdad. Pero esto fue lo primero que discutió la modernidad, y podría decir que esa escena, hoy, está cuestionada. El pensamiento de Hegel, sin embargo, es tan poderoso que todavía seguimos trabajando en relación a esta escena *problemática* de sujeto y objeto. Sujeto que narra al objeto, objeto que en el ser narrado confirma potestad y lugar del sujeto. Ustedes están en una Universidad para estudiar un objeto, que es el objeto comunicación, a través de la ciencia de la comunicación, como están todos en la Universidad trabajando sobre sus objetos de estudio.

La modernidad se funda en esa crisis y crítica de la subjetividad en la historia que problematiza Hegel. Como si la escena invisible, sujeto-objeto, fuese tan esencial como fallida, tan decisiva como quebradiza, tan armoniosa como desgarrante del hombre. Porque el planteo de Hegel, es que esa conciencia es sitio de crisis y de crítica: esto es, va a ser problemática indefi-

nida. Problemática ligada a esa escena madre del sujeto-objeto a partir del cual nosotros, modernos, preguntamos por los sentidos del mundo, por qué estamos y para qué estamos. Es decir, ¿qué es lo que se discute de esa escena? Lo que se discute en esa escena es lo que discutían el pueblo judío, el pueblo cristiano, pero con los dioses: ellos también discutían ¿por qué soy?, ¿por qué viniste con este castigo?, ¿por qué tenemos que atravesar el desierto?, ¿por qué mandaste un hijo para que muera? Discutían con los dioses. Nosotros estamos discutiendo desde las distintas interpretaciones de la subjetividad científico filosófica, y transformando no sólo la cosa en objeto sino transformándonos nosotros en objetos de la fundamentación histórica de las cosas. En realidad, la relación sujeto-objeto es una relación que se ha transformado, a lo largo de la modernidad, en objeto-objeto. La principal preocupación moderna fue transformar ese sujeto en *objeto* de estudio. ¿Por qué transformarlo en objeto de estudio? Porque era el lugar de la verdad, del fundamento de la verdad. ¿Si este hombre está loco? ¿Si esta conciencia está loca? ¿Si ambiciona en exceso, si amenaza lo humano, si olvida lo que importa, si rompe con la ética de la verdad? Entonces, el principal objeto de estudio es el sujeto, lugar de la verdad. Esa verdad que viene de adentro, que nuestra razón piensa, legitima, abstrae y conceptualmente, y políticamente, lleva adelante.

Ya Nietzsche, a fines de siglo pasado, va a formular una crítica furibunda a este proyecto de sujeto-objeto que plantea el régimen de la apariencia y lo verdadero, de lo cierto y de lo falso. A Nietzsche se lo cita muchas veces como el filósofo que abre definitivamente la evidencia del camino nihilista de nuestra modernidad. El nihilismo es pérdida de sentido, carencia de sentido, vaciamiento del sentido de la verdad y del *yo* filosófico moderno. Pérdida de fundamento de lo real y sus interpretaciones. Cuando nos preguntamos por los fundamentos Nietzsche pone en evidencia la falta de sentido de toda esta estructura con que se fundamenta el régimen de verdad de lo moderno, o sea, la discusión sobre los fundamentos de la verdad de aquella escena sujeto-objeto. A partir de ahí los valores supremos sobre los cuales se asienta lo moderno, Nietzsche va a decir que el mundo "verdadero", es en realidad el mundo de la total falsedad, de la total ilusión. El va a plantear que este discurso entre sujeto y objeto por un régimen de verdad es un discurso con que el hombre ha planteado una escena, de sujeto y objeto, supuestamente procuradora de representaciones y lenguajes "de la verdad". Va a argumentar que lo que en esa escena descartiana es oscuro, aparente, marginal, demoníaco, instintivo, es el punto de partida de lo real, de la verdad: nues-

tros cuerpos, nuestros deseos, nuestro instinto, nuestra supervivencia, nuestra voluntad de poder. Nuestro mundo supuestamente descartado, fumigado, es el fundamento de la verdad. Y aquello otro, ese conocimiento abstracto de las verdades, de las morales, es sólo resultante de potencialidades históricas en combate. Ya tenemos sobre esta escena, sobre este primer problema, un garrote fuertísimo que le va a discutir a la modernidad nada menos que su escena fundamentadora, su procuración de fundamento: el momento de la escena donde se representa un sujeto, se representa un objeto y un dispositivo de verdad.

El segundo ganote contra esa escena lo va a aplicar Sigmund Freud. Freud, desde sus estudios psicoanalíticos en la Viena de fin de siglo, va a plantear tres grandes críticas a este sujeto, a esa subjetividad transparentadora filosófica del mundo y buscadora de la verdad. Primero va a plantear que ese sujeto filosófico autónomo no existe. Esa conciencia plena, transparentadora, única, que armoniza la realidad, esa conciencia no existe. Segundo, que en realidad, ese sujeto está partido en dos, ese *yo* no tiene conciencia de *otro yo*, inconciente. Tercero, que ese otro yo está trabajando con regímenes de verdad (el inconciente y sus variables de verdad), más allá de la razón de la conciencia. Va a plantear el descubrimiento en esa subjetividad, de lo otro a la razón en este monólogo: el desenmascaramiento del sujeto de la escena.

El propio arte moderno -ya lo vimos cuando trabajamos con las vanguardias- plantea desde su inicio la crítica a esa escena de la verdad racional científica, a la escena donde la verdad única era metodología científico-técnica de experimentación que se da en la relación sujeto-objeto. El movimiento y programa romántico, que tiene lugar a principios del siglo XIX, va a discutir con respecto a esa escena, con respecto a qué es ese sujeto en relación a su objeto, tratando de conceptualizar en términos abstractos, mecánicos, calculistas y "objetivos" lo que es el objeto. Van a decir los románticos a principios del siglo XIX que ese sujeto se desentiende (en la propia escena) de lo mítico como saber y memoria de lo humano. De los sueños como ese lenguaje otro, rememorante. De lo nocturno del hombre, de la locura, del deseo sin objeto, de la melancolía de lo perdido, de lo indecible del amor, de su erótica, del miedo y y la búsqueda de la muerte. ¿De qué sujeto de la verdad me están hablando, si todo esto queda al margen en el camino del conocimiento y sus fundamentaciones? El romántico reivindica la escena de la ilustración, reivindica ese *yo* frente al mundo, libre, autónomo, pero lo puebla de todo aquello necesario de incorporar si queremos llegar a un régimen de verdad indiscutible. Si a ese sujeto lo pueblo de mito,

sueños, nocturnidad, amores, ironías, recuerdos, violencias, melancolía, tristeza, dolores, me aproximo a otro yo, al auténtico yo. Posiblemente me salga un poema, no un régimen de verdad científico-objetiva. Aunque el artista más tarde pueda llegar a decir que de eso, de lo que digan poetas como Antonin Artaud, Lautremont, Rimbaud, sale un régimen de verdad, y no de los sueños de esa relación sujeto-objeto encorsetada.

Ya los románticos, entonces, plantean un cuestionamiento de sospecha a esta escena fundadora de lo que es la historia, el hombre, los sentidos. A esa relación sujeto-objeto la pueblan de fantasmas, de ironías, de ingenio, de gustos, de moda, también de tragedia, de estética. Lo que se va a llamar con respecto al romanticismo, "las enfermedades del alma", puede entenderse como el gesto de reconstituir el sujeto de conocimiento por vía poética, por vía de la expresión, de la nostalgia, de un filosofar poético, de una poética filosófica. En todo caso, un sujeto moderno, ilustrado, también desmedido, titánico y al mismo tiempo huérfano, melancólico de Dios, desgarrado, utópico, escéptico y al mismo tiempo añorante y romántico. Se verificará una larga historia donde el *yo* de la razón ilustrada y el *yo* romántico ilustrado van a discutir sobre los regímenes de verdad, y sobre esa criatura, sujeto cognoscente que ahora tiene nada menos que el desafío de definir lo que es el mundo.

A partir de este fondo romántico el arte moderno, de una u otra manera va a ser crítico de las representaciones de la razón ilustrada vencedora, devenido científico positivista. El arte moderno precisamente es la negación de tal empresa, buscando otros sentidos. Negación de la representación hegemónica de la verdad y búsqueda de otra representación. Negación de la realidad establecida, tildándola de modelo incompleto, falso, hipócrita, burgués, alienante. Todo lo que pudo ser el arte moderno fue deconstrucción de esa representación en los vericuetos de sus propias entrañas, donde incorporó otra relación entre sujeto y objeto, vía artística.

Hay un tercer momento importante que reasume esta herencia crítica de la modernidad, y es la Escuela de Frankfurt. El valor que le otorga Adorno a la obra de arte, precisamente, como espacio creativo de desidentificación en las representaciones de la relación sujeto-mundo objetivado. El arte moderno, el de vanguardia experimental, como posibilidad de dar cuenta en el lenguaje de la represión de la auténtica naturaleza del hombre, fijada en la escena filosófico-científica de sujeto y objeto. Adorno denuncia ese precio a pagar por la formación de un *yo* unitario, de un *yo* racional ilustrado. Lo que dejamos en el camino, de nuestra propia naturaleza, de nuestra relación con

la naturaleza, dice Adorno, sólo es recuperable desde una crítica desde las orillas de la razón a aquel concepto de razón totalizante, censora, identificadora. Ese sujeto frente al objeto, va a ser dueño de objetivizar el mundo, de transformar todo bajo un determinado régimen de verdad y lógica científica conceptual. Mundo, por lo tanto, va a decir Adorno, avasallado por esa lógica conceptual, que es instrumentalizadora del objeto. Avasallar desde ese *yo* sujeto de la verdad. Va a decir Adorno que ese concepto del sujeto para definir su objeto y decretar la verdad, sintetiza, reduce toda su carga particular: ese concepto arrasa con nuestra naturaleza y con la naturaleza del objeto. El concepto, va a decir Adorno, ejerce violencia, sujeta, maniata la realidad, censura, clausura en nuestra naturaleza la relación con la naturaleza del hombre y con la naturaleza de las cosas. El espíritu moderno objetivante del mundo, va a decir Adorno, es pura razón instrumental racionalizadora.

Tenemos entonces, que si uno analiza desde la perspectiva crítica en que lo estamos haciendo, la modernidad nació con un cuestionamiento profundo a ciertos fundamentos epistemológicos. A lo que se desprendía de esa escena invisible, imaginaria, sujeto-objeto, que nosotros transformamos en constelación de significados ocultos de la modernidad a partir de la reflexión. Filosofía de la sospecha, cuestionamiento estético, teoría crítica cultural: ese será el maravilloso don de lo moderno: incorporar permanentemente hasta las críticas más demoledoras, críticas a los fundamentos con que la propia modernidad clásica, filosófica, científico-técnica, ilustrada, trató de estructurar la autonomía de su sujeto, del régimen de verdad, de su historia. En síntesis, la legalidad de su sujeto. La ilusoria representación de su sujeto de conocimiento. Ilusoria, represiva, peligrosa, censora representación de ese sujeto de razón, de ese lugar de conocimiento que se instituye a partir de aquella escena del sujeto-objeto. Nosotros, estudiantes, profesores, trabajamos sobre la idea de que algo, por nosotros, que sería la relación sujeto-objeto, nos ordena un mundo. Nos plantea lo que debe ser, cómo debe ser todo lo que es verdad, todo lo que es falso, y sus consecuencias. Todo lo que es moral, todo lo que es inmoral, todo lo que es bueno, todo lo que es malo. Esa representación del sujeto, esa primera problemática fundante que plantea Hegel, va a signar lo moderno. Y lo moderno va a asumir el reto. Va a decir sí, nosotros vamos a discutir con esta representación de la subjetividad, del yo, de la conciencia, del sujeto, que funda el régimen de verdad. Lo que distintas líneas del pensamiento moderno cuestionan en los últimos doscientos años, a través de reflexiones de la negatividad, de filosofías de la sospecha, de teorías críticas, es la representación y la índole de esa razón

subjetiva que pretende transparentar el mundo. Que pretende fundamentar el saber del mundo, que supuestamente "haría presente" desde esa relación sujeto-objeto el auténtico ser de las cosas, el auténtico ser de lo real, por detrás de los velos de las apariencias. Esa representación del sujeto ha tenido pivotes diferentes para sustentarse: lo matemático, lo geométrico, lo físico, lo existencial, lo linguístico. Nosotros somos hijos de una creencia, hay determinados discursos que dicen la verdad y otros discursos que son sólo opiniones, gustos. Y respetamos ese mundo organizado por los discursos de la verdad. La modernidad, sin embargo, tiene infinidad de líneas críticas a esos fundamentos y sus sujetos protagónicos. Críticas podríamos decir, que hoy precipitan sobre este tiempo de posmodernidad, el cual aparece, supuestamente, falsamente, como un tiempo que le hace la crítica más profunda a la modernidad, a esta ilusoriedad de su sujeto y su relación sujeto-objeto, a las amenazas que esconde esa relación.

Hay un filósofo cordobés, Oscar Del Barco, que plantea en el artículo "La ilusión posmoderna", qué es la posmodernidad. Se hace eco de muchas cosas que vinimos diciendo, cuando trabajamos el tema de la modernidad en la intención de aclarar un poco lo que realmente está aconteciendo con nosotros. Oscar Del Barco plantea que asistimos, a partir de esta estructuración de la relación sujeto-objeto en el régimen de verdad de los fundamentos del conocimiento, a la crisis del hombre como sujeto dador de sentidos. Hoy estaríamos en las antípodas de esa certeza: ha hecho profunda crisis la idea de sujeto dador de sentidos ciertos en relación al mundo, la historia, las cosas. Crisis del sujeto dador de sentidos: un sujeto absolutamente desenmascarado frente a su objeto. Hemos desenmascarado la escena que nos constituye como modernos, así como los modernos desenmascararon otras viejas escenas. Así como los modernos no tuvieron mayores respuestas para suplantar a Dios, nosotros parecería que no tenemos respuestas para suplantar al hombre dador de sentido o *lugar de la verdad*. Esta crisis del sujeto de una racionalidad dadora de sentido, de la representación de ese sujeto como tal, se manifiesta en todo lo que dijo ese sujeto: habló de historia, habló de progreso, habló de ideales, habló de metas, habló de autonomías, habló de libertades. Todo eso es cuestionado cuando cuestionamos al sujeto moderno dador de sentido. Es como si nos hubiese estado hablando un dios falso: corremos la cortina y nos damos cuenta que es nuestro primo Alberto disfrazado. Qué puede quedar de todas las verdades de doscientos años, hijas de este sujeto dador de sentido, que somos nosotros mismos.

Crisis del sujeto como lugar enunciador de la verdad. Estamos hablando de una verdad de peso, que fundamenta un régimen de verdad con que se estructuran las cosmovisiones del mundo de manera irrefutable. Crisis del sujeto como amo de la naturaleza: es precisamente un amo despiadado. Como dijo Michel Foucault, un teórico francés muerto hace unos años, vivimos una época de borramiento del sujeto . Eso no significa que el hombre no se enfrente a una computadora, que es un objeto, y cree la cuarta, la sexta, la séptima generación de computadoras. Eso lo puede hacer permanentemente. Estoy hablando no de los "cómo", pregunta típica de nuestra época de alta tecnología, sino de los por qué y de los qué. No de cómo comunico frente a una vidriera de distintas ofertas comunicativas, sino qué comunico, por qué comúnico, y también por qué esa vidriera. Estoy hablando de ese otro objeto de indagación, que sería ¿qué somos?, ¿qué terminamos siendo?, ¿hacia dónde vamos?, ¿por qué vamos?, ¿por qué esa premura para ir, si no sabemos dónde?, ¿por qué esa aceleración y multiplicidad de comunicar, qué cosas?, ¿qué sentido tiene?, ¿cuáles son los ideales?, ¿cuáles son los valores? ,¿dónde está el bien, dónde está el mal?, ¿hacia dónde apuntamos? ¿Hacia dónde nos apuntan?, ¿qué digo, qué pienso, que siento, quién soy, frente a mi computadora, ahora que sé que puedo comunicarme en cinco segundos con Alaska?, ¿por qué comunicarme en cinco segundos con Alaska?

Ese "sujeto" del objeto ha desaparecido, dicen unos. La escena se ha desintegrado, dicen otros. Ya no se tiene más que decir, agregan algunos más La idea es crear nuevas generaciones de computadoras, pero el sujeto no sabe para qué las está creando. Todavía persiste el objeto, el mundo tecnológico nos puede dar una idea supuesta de "progreso", pero ese "sujeto" y su relación con el "objeto" ha entrado en profunda crisis. Esto es lo que se plantea Oscar Del Barco: vivimos una época que es la pérdida de todo fundamento, de toda verdad y de toda historia en cuanto a la interpretación de que la historia tenía un sentido al cual había que apuntar y alcanzar. Lugar, dice el filósofo, de la agonía, del Apocalipsis del proyecto moderno fundado en la centralidad del sujeto que planteaba qué era lo real, qué era la historia, qué era lo aparente, qué era la verdad, en el proyecto de la razón científico-ilustrada. Se pregunta del Barco: ¿Puede haber historia en un mundo totalmente tecnificado, sin hombres, sin totalidad de sentidos, sin prioridades? Lo que se pregunta es si puede haber historia en un mundo sin representación significativa del hombre. La representación significativa, ese por qué el hombre vale. Al parecer vale muy poco. ¿Podría haber una historia sin una representación significativa de por qué el hombre vale o no vale nada? ¿Puede haber

historia en un mundo que no reúne ya lo infinitamente disperso y caótico, y cada instante de caos sigue su propio curso? ¿Puede haber historia en un mundo sin valorización de las cosas? Acá estamos entrando en una discusión de corte filosófico cultural entre la modernidad y la posmodernidad. Estamos tocando los puntos más abismales de nuestra época, que nos dicen que la posmodernidad no es una moda, ni un desfile, ni un libro, ni una ocurrencia o una pose. Estamos trabajando, argumenta del Barco, sobre el fondo de sentido de nuestra época, en un mundo carente de cualquier tipo de centralidad y sin proyecto humano discernible, como se arrogó la modernidad que lo tenía, para demostrar a lo largo de doscientos cincuenta años que no concretizaba su proyecto. Este sería el escenario posmoderno. Del Barco lo describe de manera crítica, como una realidad irreal, mediada, una realidad lejana, indiferente a nosotros, una realidad en disolución, en dispersión, como fin no de la historia, sino de esta razón moderna que venimos persiguiendo a través de sus escenas y de sus sujetos. Fin de una razón moderna que se planteó ese proyecto. Lo moderno, desde aquel sujeto que analizamos hoy, se pensó como una historia para la libertad del hombre, para la autonomía del sujeto, para la emancipación de la humanidad, para la búsqueda permanente de la novedad -a través de las vanguardias-, y creyó en la evolución, en el progreso, en la superación de los pasados, en el desarrollo indefinido del conocimiento y en la técnica bienhechora para el hombre. Ese sujeto -hoy borrado- pensó en todas esas variables.

En todo caso, la posmodernidad confronta con esta historia moderna, con este largo transcurso que venimos viendo, y que hoy se transformó en un tiempo de culturas neoconservadoras, de barbarie técnica, que no tiene ningún control y avanza más allá de cualquier tipo de racionalidad que la sitúe en algo definible. En esa perspectiva, Del Barco dice que existió un sujeto moderno de la razón, que criticó a la modernidad. A lo largo de estos doscientos años existió un sujeto de la razón que criticó a ese sujeto del "sujeto-objeto", desde la razón. La modernidad postuló la crítica sobre la figura que la constituía. La modernidad había nacido en estado de crítica con respecto a aquellas otras escenas invisibles, imaginarias, del hombre y sus dioses. ¿La tiene la posmodernidad?

Acá se apunta al elemento clave para entender lo posmoderno. Si lo posmoderno es una etapa de crisis más que se le agrega a la Modernidad, su diferencia sería la ausencia de crítica, para Del Barco. El va a decir que la modernidad tuvo pensamientos duramente críticos de la propia modernidad, algunos también antimodernos: Marx, Nietzsche, Freud, Rimbaud,

Mallarmé, él las llama "discursividades intensas". Críticas furibundas a la modernidad, al fundamento moderno, críticas a la idea del ser, de verdad, de sujeto, a la totalidad de la crónica metafísica moderna. La diferencia que él encuentra en el tiempo posmoderno, es una supuesta confrontación hoy con la modernidad carente de toda crítica; carente de toda posición ética, tal como implicó la crítica a lo moderno, carente de toda valorización de las cosas, tal como implicó la crítica a esta modernidad. Esta sería la gran diferencia entre los viejos cuestionamientos a la modernidad, a esa escena de sujeto y objeto racional, y el nuevo ideario posmoderno. La ausencia de crítica. Entonces, lo posmoderno, dice, debe enfrentar este desafío: o se hace hijo de ese viejo momento crítico, o se suma al nihilismo, al vacío total. Sin sujeto, sin dios, sin sustancia, sin proyecto, sin historia, se pregunta Del Barco ¿de qué mundo entonces el arte es arte y la filosofía es filosofía? El posmoderno dirá: eso es lo posmoderno, cuando las fuerzas ya no tienen mundo y sólo son imágenes que flotan a la deriva.

Creo que éste es el punto esencial para reflexionar lo posmoderno, el tiempo que nos toca. Lo que se plantea es si esta crítica existe o no existe en este tiempo de posmodernidad. Si estamos ejerciendo desde la razón, desde nuestra conciencia, desde valores, desde éticas, desde un lugar que es dificultoso en su precariedad, una crítica a lo que fue la modernidad. O, en cambio, como intuye Del Barco de lo posmoderno, las cosas ya no tienen mundo y sólo son imágenes que flotan a la deriva. Es decir, describimos lo que es pero ya sin la intención de ejercer una crítica al mundo. Lo que está en juego es si somos nosotros mismos un fantasma. Como si la última escena ya ni siquiera fuese aquella representación de sujeto-objeto, sino celebración del fantasma.

La escena imaginaria, la escena invisible a los ojos pero estructurante de una cultura en cuanto a la representación de lo que somos, se muestra resquebrajada, irreconstituible. Aquel sujeto moderno de conciencia filosófica, como lugar que narra al mundo, que lo constituye, que se piensa autorreflexivamente como valor de verdad, de ética, de crítica teórica, de aspiración reconciliadora a través de caminos del saber o la belleza, hoy ha perdido las imágenes de su propia representación. Lo posmoderno fija la escena de su efectiva ausencia, de su indiscutible silencio. Una escena relativizada de manera extrema sin posibilidad unificante, totalizante, utópica, donde ese sujeto de razón pagaría con su "salida de escena" sus errores, ilusoriedades, soberbias y barbaries producidas. Fuga o expulsión que pondría fin a un viejo conjeturar en el orden de lo ontológico, en el orden de la búsqueda de "la verdad del ser", de las cosas, dilemas que hoy se diluyen en la

fragmentación, las equivalencias, el mutismo del mundo, la pérdida de identidades y la licuación de toda marca de lo efectivamente real. En la escena, ese *objeto* perseguido, añorado, mistérico, o llevado a la abstracción conceptual científica, ese objeto, finalmente el hombre mismo, el hombre-objeto, pasa a ser un simulacro aceptado, un significado insignificante, un lugar de mediatización desde infinidad de dispositivos técnicos que lo olvidan para siempre y ni siquiera dejan su *recuerdo problemático*. La pregunta con respecto a lo posmoderno, sería hacia qué otra escena vamos yendo. O, mejor dicho, si todavía podemos aspirar a imaginarnos una escena de fondo, que nos explique si humanamente valemos algo todavía para aspirar a esa escena explicativa.

Esa sería en gran parte nuestra actual cotidianidad ilustrada, estilo fin de siglo XX. En este contexto de lo que vivimos, de lo que entendemos y no entendemos, de lo que nos preocupa entender o no nos precupa, se da el debate entre modernidad y posmodernidad. Remite a la razón de una experiencia humana y social, la nuestra. Nosotros. A la experiencia de la historia que habitamos. Historia que daría la sensación de estar colgada entre dos tiempos, en un delicado y frágil equilibrio. Y frente a la cual los analistas de la cultura dan su veredicto, tratan de aproximarse a sus secretos. Desde esta perspectiva, decía anteriormente, lo que queda cuestionado, digno de análisis, es la modernidad como proyecto. Averiguar no sólo por su actual vigencia desde el legado de la ilustración, sino indagarla en cuanto a lo que contuvo, pretendió, postuló, quiso y realizó. No como despedida, porque no está en nosotros la capacidad de despedir una época. Indagarla, porque su crisis profunda testimonia sus patologías, enfermedades, irracionalidades. Porque la crisis de sus grandes relatos fundados en razón, patentizan una complicada encrucijada que vivimos actualmente, en relación al mundo y la historia de las ideas. Tiempo actual donde la modernidad se ve exigida, como proceso histórico transcurrido, a un esfuerzo teórico cultural, reflexivo, reargumentativo, de autoconciencia. Salir de su ensimismamiento, y arqueologizarse. Como hacen los arqueólogos con las viejas civilizaciones y sus ruinas. Escarbar, reunir, cotejar. Decir qué fué esa cultura hallada. En este caso, sobre nosotros mismos. Una arqueología de lo inmediato diría, de nuestra contemporaneidad, de nuestro presente y su memoria moderna. ¿Qué es el proyecto moderno? ¿Qué fue la ilustración del XVIII? ¿Qué críticas y dudas recibió de su propia historia, de la historia del pensamiento? ¿Qué fue el siglo XIX que creyó en esa herencia, pero también la puso en cuestión, la puso bajo sospecha? ¿Qué pensó la política, el arte, la ciencia, la filosofía, de ese proyecto? Nos queda entonces, dejar atrás nuestros

días, el siglo XX que recorrimos, y desde toda la experiencia y todos los interrogantes que se nos hicieron presente, viajar hacia el pasado, hacia aquella utópica constitución de lo moderno.

EL LENGUAJE DE LA ILUSTRACIÓN

Teórico Nº 11

◆

Ricardo Forster

El recorrido planteado al comienzo de la materia tenía algo de paradójico, un poco laberíntico y confuso, porque comenzábamos por el medio, íbamos al final y del final íbamos al principio. Era un poco complicado el asunto. En el primer teórico se discutió alrededor de cuál era el estatuto de la condición posmoderna, cuál era la circunstancia epocal que nos estaba constituyendo, el carácter de la lectura que nosotros hacíamos de la trayectoria del tiempo moderno. A partir del segundo teórico ustedes se internaron en la experiencia vienesa, fueron al Danubio, a principios del siglo XIX; conmigo después trabajaron el pensamiento reaccionario de la Alemania de Weimar, la Escuela de Frankfurt; regresaron a las vanguardias estéticas, a las vanguardias políticas; después volvieron a Frankfurt y terminaron en los años '60. Hicieron un vasto periplo, una suerte de itinerario por el siglo XX qué se parece un poco a un mosaico bizantino, que nunca tiene un lugar definitivo de corte. Pero nosotros siempre habíamos prometido, habíamos señalado que en última instancia lo que estábamos tratando de hacer era una genealogía, algo oblicua, pero genealogía al fin, de la modernidad, de algunas de las tradiciones fundamentales de la modernidad. Tanto tradiciones triunfantes, es decir, tradiciones hegemónicas, como algunas tradiciones que quizás pasaron más desapercibidas o que fueron demasiado rápidamente ol-

vidadas por el propio despliegue de la modernidad. Habíamos dicho entonces que, una vez recorrido ese itinerario, lo que íbamos a tratar era precisamente de recobrar ese momento fundacional del despliegue histórico de la modernidad que tiene que ver con el siglo XVIII, con la ilustración, que tiene que ver con el romanticismo. Vamos a partir precisamente de lo que podríamos denominar el comienzo. Un relativo comienzo, porque también podríamos haber decidido empezar por el Renacimiento, o podríamos haber decidido empezar por el siglo XVII. Pero por distintos motivos, que voy a tratar de justificar, vamos a volver a empezar, pero por el siglo XVIII, para después montar la reflexión a lo largo del siglo XIX, del romanticismo, Marx, Nietzsche, y confluir, por lo tanto, en el punto de partida, que era esa coyuntura de principios de siglo, que creíamos, juega -y sigue jugando- en espejo con nuestra propia coyuntura. Hoy yo voy a hablar de la ilustración, del siglo XVIII.

Vino bien esta asamblea antes del teórico, porque se me ocurría pensar que muchas de las cosas que hoy nos estamos replanteando, que hoy estamos discutiendo, muchas de las palabras, muchas de las ideas, casi podría decir todas las palabras y todas las ideas, los sueños, las esperanzas, las utopías, las frustraciones, los fracasos, las imposibilidades, que todavía parecerían dar vuelta en los imaginarios colectivos, en las expectativas de cada uno de nosotros, en esta suerte de discusión sin final -que nunca lo tiene, por otra parte-; si hay que estar adentro o hay que estar afuera, si se hace adentro o se hace afuera, si se busca por otros soles para calentarse mejor o se sigue tratando que ese sol de invierno aunque sea nos dé un poco de calor; si seguimos discutiendo a veces con pasión, otras no tanto; todo ese mundo de ideas, toda esa suerte de trayectoria infinita del pensamiento político, filosófico, social, pedagógico, realmente nació en el siglo XVIII, y hoy vemos cómo se precipita hacia una crisis que parece irreversible.

La ilustración, el siglo de la Revolución Francesa, el siglo de la Declaración de los Derechos del Hombre, el siglo de Rousseau, de Voltaire, es evidentemente el territorio de gestación de las grandes apuestas del hombre moderno. Es también el lugar donde, en los talleres de los poetas, de los pensadores, de los primeros libre pensadores que produjo la modernidad, se fueron forjando las palabras que alimentaron los sueños, las esperanzas, las movilizaciones de millones de seres humanos. Uno piensa en palabras como libertad, igualdad, equidad, fraternidad, autonomía, ciudadano, democracia -aunque tenga resonancia griega, la usamos en el sentido del siglo XVIII y ya no en el sentido de los griegos de la época de Pericles-, palabras que articu-

laron el movimiento de las ideas y de los hombres en estos dos últimos siglos y que fueron literalmente *inventadas* en el interior del dispositivo ilustrado, en el corazón creativo del siglo XVIII. Cuando uno dice *humanidad*, cuando uno dice *sociedad civil*, cuando uno, en última instancia, dice *opinión pública*, está hablando del siglo XVIII. El siglo XVIII literalmente forjó estas palabras. Si existían, les cambió el significado, mutó su sentido y las colocó en la historia bajo una nueva perspectiva, con una nueva significación. La pregunta, quizás la pregunta más grave, más problemática, y quizás también la pregunta más desgarradora, es qué queda de la significación de esas palabras en nuestra propia experiencia contemporánea. Aquellas palabras que galvanizaron a los espíritus de la época, aquellas palabras que significaron la conmoción de un mundo, que motivaron la revolución en la sociedad, aquellas palabras que fueron escribiendo sobre la memoria de los hombres el destino, la utopía, la esperanza, el conflicto, la muerte, el odio, el rencor, la alegría. ¿Qué queda de la ilustración en nosotros? ¿Qué queda de aquella ilusión del viejo Kant, cuando en *¿Qué es la ilustración?* reclamaba "mayoría de edad" para que el hombre pudiese sacarse de encima las cadenas del dogmatismo, de la superstición y de la ignorancia?, ¿qué queda de ese "atrévete a pensar", "atrévete a conocer"?; ¿qué queda de aquella idea ilustrada que planteaba que no vivíamos -decía Kant- en una época ilustrada, sino que íbamos hacia una época de ilustración? Qué queda de las esperanzas propias de esos pensadores, esos filósofos, esos poetas del siglo XVIII, que creyeron que era posible, a través de las luces de la razón, atravesar las oscuridades del dogmatismo, del fanatismo, de la superstición y de la ignorancia. Qué queda en nosotros de las palabras libertad, fraternidad, igualdad, las tres palabras símbolo de la Revolución Francesa, las tres palabras que recorrieron el mundo, que llegaron a las costas americanas y que alimentaron el sueño independentista. Tres palabras que tuvieron un destino profundo en la conciencia y en la práctica de los pueblos durante casi doscientos años, esas tres palabras ¿qué nos dicen hoy? Yo digo la palabra "libertad" y digo la palabra "igualdad", ¿qué significan esas palabras en el contexto de una sociedad postilustrada, en algún sentido posmoderna, poscapitalista, vinculada a un concepto diferente de autonomía que planteaba la ilustración? El concepto de autonomía de la sociedad contemporánea uno puede homologarlo a una hipertrofia del narcisismo, del egocentrismo, del consumo extremizado, de la radicalización del cuidado de uno mismo, frente al concepto de autonomía de la vieja tradición ilustrada, que suponía encontrar ese punto donde la libertad individual, donde la capacidad de educar el espíritu individual confluía con las demandas sociales y con el deseo de construir una sociedad más

armónica, más transparente, una sociedad más igualitaria, una sociedad -en última instancia- construida sobre los pilares de la fraternidad. Indudablemente el pensamiento ilustrado está atravesado por la ingenuidad y el horror. Cuando nosotros veíamos, por ejemplo a través de la crítica de la Escuela de Frankfurt o de las tradiciones del modernismo reaccionario, o cuando ustedes vieron a través del discurso de las vanguardias cómo se había recepcionado la tradición de la ilustración, hablamos de racionalización del mundo, hablamos de alienación, hablamos del otro rostro de la razón, hablamos del proceso casi irreversible de desencantamiento de la naturaleza y del mundo, hablamos de un proceso de vaciamiento de la espiritualidad; es decir, paradójicamente, todos aquellos elementos que en el interior del siglo XVIII, dentro del espíritu de la ilustración suponían justamente los instrumentos de la liberación del hombre, de la búsqueda de una relación armónica con la naturaleza, y de la construcción de una sociedad más solidaria, esos mismos elementos encontraron, en el discurrir de la historia, otro modo de manifestarse que estuvo muy lejos de corresponderse con ese bucólico entusiasmo ilustrado. Sin ninguna duda, entonces, que esta ingenuidad ilustrada de una humanidad redimida a través del saber y del aumento del conocimiento, de la ciencia y de la producción, de una humanidad en una sociedad transformada por los avances prodigiosos de la técnica, y que soñó con la idea de un idioma universal -los ilustrados soñaron con un Esperanto, soñaron con una lengua capaz de poner a todos los hombres de acuerdo entre sí, soñaron con la posibilidad de volver a construir una Babel secular, que pudiera impedirle a Dios que mezclara nuevamente las lenguas; sin duda que aquellos magníficos sueños ilustrados sufrieron el desencanto de la historia. Creyeron que era factible, que era posible construir una sociedad sostenida sobre el principio de la igualdad natural de los hombres. Estas cosas que yo les estoy diciendo no son demasiado antiguas, no están demasiado lejos de nosotros, no provienen de la noche de los tiempos. "Todos los hombres somos iguales", "todos los hombres tenemos los mismos derechos", "todos los hombres buscamos la construcción de una sociedad más igual, más equitativa, más fraterna"; esta idea que hoy nos parece cada vez más lejana, que ha sido trillada, que ha sido devorada por el genocidio cultural que la propia sociedad moderna ha ejercido sobre sus producciones; estas palabras tienen una genealogía, tienen un momento de surgimiento, tienen que ver con conflictos sociales, tienen que ver con sueños, con utopías, con búsquedas, con experiencias concretas; tienen que ver con una época extraña, como fue de algún modo el siglo XVIII, donde los pensadores construían sabiendo que sus discursos, que sus ideas encarnaban o iban a encarnar en el movimiento real de la historia.

Cuando Kant dice que el *Emilio* de Rousseau es tan importante como la Revolución Francesa, no está diciendo una locura: ¿un libro puede ser tan importante como un acontecimiento absolutamente fundamental, desmesurado, exorbitante, como la Revolución Francesa? Para la conciencia ilustrada de la época, para la conciencia de un tiempo donde todavía la palabra, la idea, pueden conmover el mundo, puede abrir la conciencia de una sociedad, esto era posible: el *Emilio* de Rousseau había generado una discusión, una pasión, una intensidad en los espíritus semejante quizás a la propia Revolución Francesa. O Kant estaba diciendo, quizás también, que sin el *Emilio* de Rousseau de nada nos sirve la Revolución Francesa. Napoleón iba a las batallas guardando en su mochila el *Werther* de Göethe. Schlegel, romántico alemán, un poco después decía "Tres acontecimientos marcan a toda nuestra generación: la *Crítica de la razón pura* de Kant, la Revolución Francesa y el *Werther* de Goethe". Un acontecimiento fundamental, un momento real de transformación de la historia, las masas tomando la Bastilla, los jacobinos llevando la revolución al extremo, la guillotina, el tenor revolucionario, la disputa ideológica: la derecha, la izquierda, el centro, la lucha entre la República y la contrarrevolución, el nuevo mapa de Europa, la declaración de los derechos del hombre, la transformación de las estructuras sociales, la ruptura de los lazos corporativos feudales, todo lo que significó la Revolución francesa de profundamente radical y extremo y que configuró todo lo que conocemos como sociedad burguesa, moderna, capitalista, junto a un libro de filosofía, abstracto, oscuro, difícil, para especialistas, como es la *Crítica de la razón pura*, o la *Crítica del juicio*, o cualquiera de las tres críticas de Kant, son libros escritos para pocos, o el *Werther*, que es un libro de literatura, novela biográfica, educativa, pedagógica, es el modelo, junto al *Emilio* de Rousseau, de la novela pedagógica. Es decir, tres libros, la filosofía y la poesía, y el movimiento real de la historia, que confluyen, se interrelacionan y hacen estallar una época. Esto es la ilustración también; esto es el siglo XVIII.

Comento un texto de George Steiner, que se llama *En el castillo de Barba Azul*, en el que se nos ofrecen algunas pistas para entender lo que pasaba en aquellos años de convulsión revolucionaria; al comienzo de ese libro magnífico, Steiner plantea que esos treinta años entre 1789 -el momento de la Revolución Francesa- y 1814 -cuando Napoleón es definitivamente derrotado en Waterloo-, fueron años de exaltación, de pasión, como si un terremoto estuviese moviendo continuamente el suelo de la historia, el suelo de la vida cotidiana de cada uno de los seres humanos. Los que vivieron esos treinta años los vivieron en la intensidad del remolino, en la vorágine, en el

cambio, en la aceleración de la historia; es un tema del que ya habíamos hablado: de algún modo, las vanguardias estéticas, las vanguardias políticas, los hombres de entreguerras también vivieron este clima de aceleramiento. Quizás la aceleración de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, esa aceleración que nació con la ilustración y que también generó el movimiento romántico, haya sido mucho más extrema y radical en su significación, que la aceleración de principios de nuestro siglo, por lo que significó de conmoción radical, por lo que significó de transformación profunda de las costumbres, de las relaciones sociales, de las estructuras filosóficas, de las relaciones de los hombres entre sí. Leamos a Stainer: "*Ninguna colección de citas, ninguna estadística puede capturar para nosotros lo que debió de haber sido la excitación interior, la aventura apasionada del espíritu y de la imaginación desencadenadas por los acontecimientos de 1789 y sostenidas, a un tiempo fantástico, hasta 1815. Se trata aquí de algo mucho más grande que la revolución política y la guerra [...] La Revolución Francesa aceleró literalmente el ritmo del tiempo percibido. Representan (sus acontecimientos cruciales) grandes tempestades del ser, metamorfosis tan violentas del paisaje histórico que adquieren, casi de inmediato, la magnitud simplificada de la leyenda [...] Las expectativas de progreso, de emancipación personal y social que antes habían tenido un carácter convencional, frecuentemente alegórico, se volvieron inminentes.*"

La ilustración construyó también una idea de historia. En Condorcet, uno de los personajes de la ilustración, aparece de una manera definitiva la idea de progreso, otra de las palabras que acompañaron el derrotero de estos últimos dos siglos: progreso, que ahora sentimos que se nos está quebrando entre las manos. Es como una palabra ya ni siquiera frágil, que se ha evaporado, es una palabra *de modé*, anacrónica, que quien la utiliza lo hace cínicamente, hipócritamente; nadie cree en el progreso. Cuando uno escucha una conversación como la asamblea de hoy, lo que emerge es una mirada desesperanzada, pesimista, escéptica respecto a las posibilidades de irrumpir, con un gesto decisivo, en nuestras pequeñas historias. Ya no sabemos ni siquiera si podemos irrumpir con ese gesto en nuestras pequeñas historias. Cuando digo "pequeñas historias" digo la Universidad de Buenos Aires, que es pequeña en relación a la historia, pero ni siquiera sabemos si podemos irrumpir en las calles de nuestra ciudad con una voz que puede repercutir sobre la conciencia de la sociedad. Ya no estamos seguros de que las palabras que estamos pronunciando, los gestos con los que estamos actuando, tengan significación, adquieran un sentido, cristalizen en algo. Lo que trato de plantear es que precisamente el espejo con el que jugamos, el espejo de la ilustra-

ción, nos ofrece precisamente la imagen opuesta, es decir, las palabras en el interior del dispositivo ilustrado, las ideas construidas en el interior de la experiencia de la ilustración, tenían todas como fundamento la idea de la posibilidad real de hacerse cargo de la transformación de la historia; que la historia estaba allí para ser modelada por los hombres, que era la arcilla en bruto y los hombres los escultores capaces de construirla. Ese "atrévete a pensar" de Kant, esa idea de progreso de Condorcet, esa perspectiva revolucionaria de *El contrato social* o del *Discurso sobre la desigualdad de los hombres*, de Rousseau, encierran en última instancia, la certeza de que hay un tiempo nuevo que se aproxima, y que es tarea de los hombres apropiarse de ese tiempo nuevo, que la historia puede tener un sentido, y que inexorablemente lo tiene: ése es un sueño ilustrado. Que la historia puede ser atravesada por la luz de la razón, así como la ciencia había atravesado los misterios de la naturaleza; el ilustrado quiere trasladar el triunfo epistemológico de las ciencias físico-matemáticas, desde Galileo a Newton, al territorio de lo social, al territorio de la política, al territorio de las ideas, al territorio de las pasiones; cree que es posible transformar a los hombres y a la sociedad, cree ciegamente en la razón. Podría decir, utilizando un término casi anti-ilustrado, cree *religiosamente* en la razón. Paradójicamente, porque si hay un enemigo de la ilustración, es la religión; la religión como tutora, como padre absoluto, como garantía de una verdad indiscutible; la religión como ese mundo de ideas y de prácticas sociales, institucionales, familiares, que habían mantenido a los hombres esclavizados. Para la ilustración que sustenta su estructura en la razón, el conocimiento, las luces de la razón y del conocimiento, el enemigo es la religión. Es el Estado, allí donde el Estado es absolutista, donde el Estado es autocrático, y donde el Estado impide a los hombres pensar por sí mismos.

Nos encontramos entonces con un tiempo histórico que está fundando la historia. Nos encontramos con un discurso filosófico que hereda las grandes tradiciones filosóficas del siglo XVII -Descartes, Spinoza, Leibniz-, grandes constructores del edificio filosófico y científico de la modernidad; nos encontramos, no con esas grandes construcciones, sino con aquellos hombres que intentan llevar el discurso filosófico ilustrado, racional, a la praxis real de esas mismas sociedades, que intentan que las ideas, que los dispositivos filosóficos, que esas nuevas palabras que están construyéndose aceleradamente, encarnen en una experiencia histórica; en nuevas palabras: libertad, revolución. La palabra *revolución* es nueva también. La revolución como tal, en todo caso denotaba un término del tecnicismo astronómico, un cuerpo que recorría una

determinada distancia, un determinado circuito y volvía al mismo lugar. El siglo XVIII plantea la revolución como quiebra de lo antiguo, como quiebra de la tradición, y como comienzo de lo nuevo: la Revolución Francesa inventa el calendario, inventa el año uno de la Revolución. Inventa nuevamente las palabras para decir el tiempo. Inventa el tiempo, podríamos decir, por qué no. Inventa el tiempo: erradica el calendario gregoriano, erradica una relación religiosa con la naturaleza, con la temporalidad, con la historia, e inventa una historia secular, profana, hecha por los hombres, donde la palabra revolución significa innovación, cambio, torsión definitiva, tabula rasa; mundo nuevo, hombre nuevo, conciencia nueva -palabras que, lo habrán visto quizás con Casullo cuando hablaron de los años '60-, llegaron casi hasta nosotros. Estos son elementos ilustrados, elementos que están allí, en el corazón de la Revolución Francesa. Marat, Saint-Just, Robespierre, Danton, los grandes personajes mítico heroicos de la Revolución Francesa, se creen hombres nuevos, constructores de una nueva virtud, que ya había de algún modo delineado Rousseau. Rousseau y Robespierre: el filósofo, el escritor, el asceta, y el hombre absolutamente implacable de la Revolución, el "incorruptible", el que está construyendo una nueva moral. Pero la ilustración también implica una pedagogía universal. Implica luchar contra los particularismos. Implica decir que el hombre es humanidad, no raza, religión, etnia, nacionalidad; sino que es *humanidad*: el concepto kantiano de humanidad, un universal abstracto, donde todos los hombres son iguales, ante la naturaleza, ante Dios y ante la posibilidad de conocer y ser libres. Esta idea fue absolutamente revolucionaria para su tiempo. El concepto de igualdad, la postulación de una palabra que no existía en el vocabulario de la sociedad, la palabra humanidad, la palabra hombre, tal cual la está usando la ilustración. La está usando en un sentido completamente distinto, la está usando contra las discriminaciones, contra las desigualdades, contra las formas tradicionales de concebir al hombre. Está planteando una *universalidad*. Una universalidad que por supuesto leída a la distancia, con el coner del tiempo, tuvo sus otras consecuencias; la imposición, por ejemplo, del etnocentrismo cultural europeo. ¿Qué era el hombre, o qué era la humanidad para el ilustrado? El hombre europeo del siglo XVIII; y no cualquier hombre europeo del siglo XVIII, sino el hombre europeo ilustrado del siglo XVIII. Sí, podemos decirlo, que con el discurrir de la sociedad burguesa, con el desarrollo y el aceleramiento de las transformaciones capitalistas del mundo, el concepto de humanidad ilustrada, que era un concepto revolucionario, noble, sirvió para modernizaciones a ultranza, para homogeneizar a las diversas culturas, para quebrar circuitos culturales independientes y resistentes al capitalismo.

Hoy ya no podemos utilizar de la misma manera el concepto de humanidad, pero desearíamos soñar, como los ilustrados, con una humanidad que pueda aceptar un principio común en el interior de sus desigualdades y diferencias.

Lo que estoy tratando de plantear es que las palabras, las ideas, se forjan en determinados momentos, que las ideologías políticas tienen una genealogía, y que así como se van forjando, así como van naciendo, también entran en procesos de declinación, de decadencia y de disolución. Nuestra propia experiencia, no sólo por la caída del muro de Berlín, que, en última instancia, vendría a cerrar simbólicamente un período histórico, nuestra propia contemporaneidad hace mucho tiempo que se ha distanciado de la irradiación que produjo la ilustración, la Revolución Francesa, y dentro de ese mismo período histórico luego va a aparecer el romanticismo, como otro de los modos de la Revolución Francesa, de la crisis del siglo XVIII, del desarrollo de la modernidad, del desarrollo de la sociedad burguesa. Es decir, nuestra sociedad se ha salido, en algún sentido, de aquellas ideas-fuerza, de aquellos motivos que durante casi dos siglos armaron, estructuraron, construyeron las biografías político-intelectuales y sociales de la humanidad, los movimientos revolucionarios de principios del siglo XX, los movimientos de liberación nacional de los años '40, '50, '60, en el Asia, en el Africa, en América Latina; las luchas por la democratización. Todos esos movimientos que hasta ayer daban vueltas alrededor del mundo, tienen su momento genético, su lugar real de nacimiento en la experiencia ilustrada, en las palabras de los ilustrados, en las utopías de los ilustrados; Marx, Bakunin, Stuart Mili, los grandes pensadores del siglo XIX no pueden ser sino pensados en el interior de la experiencia ilustrada.

Entonces me parece importante dar cuenta del carácter de la ilustración, frente al primer momento histórico de la modernidad, que fue un momento de crisis brutal en el siglo XVII, que implicó por supuesto, en el interior de esa crisis, la construcción de nuevos sistemas filosóficos, de nuevos sistemas de creencias, pero que estuvo también atravesado por la estética del barroco -la estética del barroco es una estética de la muerte, del dolor, del sufrimiento. El hombre del siglo XVII vive el sufrimiento de una época que está disolviendo las antiguas costumbres y todavía no ha podido reemplazarlas por nuevas costumbres; que ha expulsado a Dios del centro y todavía no ha alcanzado a reemplazarlo; que vive -como diría la conciencia barroca- en la melancolía de la pérdida de la gracia. El banoco viste de negro, el barroco habita la noche, es melancólico; Durero, por ejemplo. El barroco supone un

encerramiento, tiene la espesura del sufrimiento. El barroco implica, representa, está vinculado a un tiempo de crisis, de disolución, de intemperie, de incertidumbre; pero en el interior de ese tiempo, de esa incertidumbre, también nos encontramos con las grandes aventuras del pensamiento filosófico de la modernidad, que está precisamente en tensión con esa conciencia de época. El siglo XVII, entonces, es un siglo de conmoción. Es un siglo que todavía no construye la idea de esperanza o de progreso al modo como lo va a construir el siglo XVIII, que es el siglo del rococó, el siglo de los colores en pastel, los celestes, los rosas -hace un tiempo dieron una película interesante, "Orlando", donde se percibe perfectamente la mutación de una estética de la muerte, de la vanidad de la vida, de la desesperanza, como es la estética del siglo XVII, de Dios que se retira, del crepúsculo, del comienzo del desencantamiento del mundo, a una estética del salón, a una estética de la belleza, de la alegría, de las formas cordiales, amenas. Telleyrand, uno de los personajes simbólicos de la Revolución Francesa y del período posterior a ésta, decía que aquél que no había vivido durante el Antiguo Régimen no sabía lo que era la verdadera vida; el disfrute de la vida para un hombre culto, aristocrático, que podía vivir en estas ciudades donde los literatos, los burgueses y los aristócratas se cruzaban en los mismos salones y discutían sobre Newton, o sobre la última obra de Voltaire, o eran capaces de sentir que el mundo podía ser dominado por la inteligencia. Es el tiempo de la soberbia de la razón. Es el tiempo donde la razón, autorreflexiva, que cree haberse encontrado a sí misma y haber encontrado las garantías de su legitimidad, se constituye en fundamento, en instrumento, en código para entender absolutamente todo. Es también -lo decía hace un rato- el tiempo donde se construye una nueva concepción de la historia. La historia ya no depende de Dios, ya no tiene un destino signado por Dios, sino que son los hombres, ahora, los que la toman en sus manos, los que la habitan, los que la arman, los que la piensan, los que pueden exigirle conductas. La historia se convierte en una artesanía de los hombres. La sociedad es artesanía de los hombres. No ha nacido la sociedad en la noche de los tiempos, sino que es un pacto de individuos. Toda la tradición del contractualismo, que en realidad empieza con Hobbes en el siglo XVII, sin embargo va a encontrar sus pilares en el siglo XVIII, tomando a Locke, y concluyendo, por supuesto, en Rousseau, en la idea del individuo fundando una sociedad artificial. Distintas posiciones emergen de esta perspectiva: no es lo mismo Hobbes que Rousseau, por supuesto. Lo que me importa es captar el gesto, el acto, la capacidad de construir, la capacidad de postular un orden, una estructura, una sociedad que ahora depende esencialmente de la voluntad de los individuos. El ene-

migo del siglo XVIII son los restos del aparato inquisitorial: la Inquisición representa todo lo que los ilustrados van a abominar. La Inquisición nace, como figura histórica, en la España del siglo XVI, se despliega en el siglo XVII, en España sigue a lo largo del siglo XVIII; pero ya una de las características centrales del pensamiento ilustrado es ir contra el discurso y la práctica de la Inquisición que representa la tradición de la iglesia romana, que es el gran enemigo -no porque Roma sea peor que el rey de Francia- sino porque representa estructuralmente, históricamente, ideológicamente, experiencialmente, el derrotero de siglos de ignorancia, de siglos de humillación, de siglos de incapacidad de pasar a un estado de adultez. Otro de los temas que son centrales en el pensamiento ilustrado: la adultez; poder ser dueño de uno mismo a partir de la libertad que ofrece el conocimiento. El conocimiento como libertad, el conocimiento como oportunidad, ya no la pertenencia a una aristocracia o a una determinada clase social, sino ahora la inteligencia como creadora de movilidad social, como productora de una nueva praxis de los individuos en la historia. Esto es la ilustración. Esto es la ilustración pensada como discurso ejemplar, como discurso reivindicable, que sin embargo ha quedado vacío. Como una práctica que se nos ha alejado, que ha parido palabras que ya parecen no decirnos nada.

Hoy hablamos de defender la Universidad. Hablamos, a finales de siglo, de defender aquello que la Reforma conquistó en 1918: la gratuidad de la enseñanza, libertad de acceso a la enseñanza, laicización de la enseñanza. Y no estamos muy seguros de que la propia sociedad sienta como propia esa defensa, cuando uno de los valores centrales que fundaron la nacionalidad, desde la Revolución de Mayo hasta la Reforma de 1918, fue precisamente la equidad, el acceso a la igualdad de oportunidades. Esta sociedad ha dado un paso por detrás de la ilustración. Hoy tenemos que justificarnos frente a la sociedad. La sociedad hoy tiene referentes, en los medios de comunicación y en la conciencia individual de cada uno de sus ciudadanos, que están por detrás de la ilustración, que están por detrás de la equidad, por detrás de la idea de libertad, por detrás de la idea de igualdad, por detrás de la idea de fraternidad, que están por detrás de la idea de emancipación y autonomía: nos hemos quedado detrás de esas ideas. ¿Dónde está el progreso?, uno podría preguntarse y pensar que allí hay un fracaso de la ilustración. El fracaso es nuestro, probablemente. Es decir, no se progresa en la libertad, no se progresa en la equidad, no se progresa en la igualdad, cuando una sociedad lo que hace es quedar por detrás de aquel momento histórico que postuló estas palabras. Yo creo que, en el fondo, lo que la sociedad argentina no debate es

que nunca llegó a ser realmente ilustrada y que cuando creyó serlo -cuando creyó ser democrática- es precisamente cuando más lejos estuvo -y está- de la tradición de la democracia ilustrada. No somos ni ilustrados ni democráticos. Justamente cuando aquellas palabras inventadas por la pasión de los hombres del siglo XVIII se han convertido en moneda corriente, cualquier periodista en los medios de comunicación toma un micrófono y se cansa de vomitarnos libertad, igualdad, equidad, fraternidad, conmiseración, derechos humanos. ¿Qué significan esas palabras, cuando un torturador, por televisión, reclama derechos humanos? ¿Qué significan palabras esenciales de la ilustración, como razón, cuando el dispositivo de la racionalización técnica del mundo fue capaz de inventar los campos de concentración y el genocidio masivo? ¿Qué significa el progreso, cuando el progreso, llevado al Africa, terminó creando las peores matanzas, los peores genocidios que el hombre ha conocido en su historia? Son gente bárbara, salvaje; no son modernos, no son ilustrados, no son occidentales. No somos responsables que las etnias inventadas por los belgas se maten en Rwanda. No somos responsables de haberles entregado lo peor del triunfo de la modernidad, lo peor del triunfo de la racionalización moderna, que es la técnica destructiva, la desestructuración comunitaria. Allí hay una responsabilidad de la ilustración, sin ninguna duda. Los procesos de colonización son responsabilidad de la ilustración. Ilustraciones insuficientes, inacabadas, mal hechas; o ilustraciones excesivas, o nos metimos donde no debíamos... Son preguntas que nos tenemos que hacer; preguntas que no se hacía Kant, no se hacía Rousseau, no se hacía Robespierre. Pero que nos tenemos que hacer nosotros.

Lo mismo respecto a una sociedad como la nuestra; donde me parece que los últimos restos de dignidad que nos jugamos como sociedad que aspira a ser democrática es defender a la Universidad. No porque la Universidad merezca ser defendida tal cual funciona hoy, sino porque la Universidad es uno de los últimos sueños realizados -independientemente de sus propias pesadillas- de una sociedad que se quiso en un determinado momento más equitativa, más igualitaria, y que todavía pensó que era posible que todos tuvieran acceso a una educación digna. Me parece que ése es el único motivo por el cual nosotros tenemos que defender a la Universidad, como uno de los últimos espacios públicos de discusión abierta, como uno de los últimos lugares ilustrados, donde yo puedo debatir con mis contrincantes, donde las ideas pueden ir y venir, donde todavía le queda un resto de dignidad a esta sociedad. Es un deber de ustedes, como estudiantes, mucho más que el nuestro como profesores, que siempre es un deber que se nos escapa porque el

profesor no tiene la posibilidad de gestar un movimiento como el estudiantil, el defender ese resto, ese fragmento empobrecido de ilustración que aún queda en nuestro país. La responsabilidad del movimiento estudiantil es salvar uno de los últimos restos de dignidad argentina. Ese es el punto -me parece- de la defensa de la Universidad. Si defienden a la Universidad pública por el arancel, lo de ustedes es francamente lastimoso, es canalla, porque están defendiendo su bolsillo. Ahora, si defienden la Universidad pública como el último lugar de la dignidad de una sociedad que no quiere ser absolutamente absorbida por la lógica del mercado, que quiere defender esos espacios autónomos de producción y de debate público de ideas, por eso sí vale la pena salir a la calle. Ese es el motivo.

LUCES Y SOMBRAS DEL SIGLO XVIII

Teórico Nº 12

◆

Ricardo Forster

Voy a plantear algunas ideas que había comenzado a desarrollar la clase anterior. Este teórico va a seguir trabajando la problemática de la ilustración. Me gustaría jugar en espejo, tratar de indagar, de interrogar y probablemente también de preguntarnos qué es, qué significa, la ilustración en nuestra propia experiencia contemporánea, hasta dónde todavía las tradiciones filosóficas, políticas, ideológicas que inauguró el movimiento ilustrado, siguen habitando en nuestras propias conciencias. Hasta dónde quizás -también sería una interrogación- dos siglos de experiencia política, ideológica y filosófica agotaron el propio discurso de la ilustración. Hasta dónde somos deudores o hasta dónde las palabras, los ideales, las ilusiones, las utopías, del pensamiento ilustrado quedaron debilitados por el propio movimiento de la historia. Hasta dónde podemos también pensar que aquellas ideas ejemplares de la tradición ilustrada, al realizarse histórico y concretamente, devinieron diferentes a lo que sus mentores imaginaron que iban a ser.

Yo hablaba el teórico pasado de algunas palabras claves, había mencionado que en el siglo XVIII el espíritu ilustrado forjó algunas de estas palabras que habitaron las conciencias de los hombres y atravesaron los movimientos sociales y políticos de los últimos dos siglos, y prácticamente podríamos decir que con la caída del muro de Berlín, todo ese periplo, ese gran itinerario

de las ideas ilustradas, entró en un período de ruptura, de desagregación. Yo hablaba de algunas palabras significativas, simbólicas y casi míticas: la palabra libertad, la palabra igualdad, la palabra emancipación, autonomía, ciudadano, humanidad; y estaba tratando de señalar que una de las características centrales del momento histórico de la ilustración es el postulado del hombre como escultor de la historia, como arquitecto de la historia. Ya no se trata simplemente del viaje cartesiano hacia lo profundo de la interioridad subjetiva para fundar ontológicamente el cogito, la razón, sino que ahora se trata de liberar definitivamente a los hombres de cualquier sujeción externa, de cualquier trascendentalismo, de cualquier figura paterna que por fuera de la propia voluntad, de la propia acción del hombre, imponga condiciones. Cuando hablamos de autonomía, que es una de las palabras claves de la ilustración, hacemos referencia precisamente a ese viaje de la conciencia, de la voluntad subjetiva, por liberarse de las ataduras de los dogmas, de las creencias religiosas, de los paternalismos que hasta ese momento habían impuesto sus condiciones. El individuo emerge en el interior de la experiencia ilustrada como el fundamento de una nueva praxis histórica, una nueva figura de la acción transformadora.

Frente a los grandes dispositivos culturales, religiosos, político-institucionales que habían mantenido al hombre en un estado de infancia -podríamos decir, siguiendo una lectura ilustrada-, un estado de sujeción, de dependencia, de falta de ilustración, el proyecto, la ilusión, la utopía ilustrada, se fundan en un concepto de autonomía que tiene en la libertad, en la autoconciencia y en la ilustración, sus momentos ejemplares. El hombre se lanza a la aventura de la modificación radical de las condiciones históricas, sociales, culturales que fundaron su propia experiencia. Hay una petición de principios, en el pensamiento ilustrado, que implica, como momento fundamental y fundacional, la emancipación de cualquier tutela, la lucha directa -como diría Voltaire- contra la religión como tutela y como figura de la esclavitud de la conciencia. El pensamiento ilustrado implica un amanecer de una conciencia libre, implica la idea de que el hombre, la sociedad, la naturaleza, son territorios abiertos para esta nueva experiencia, para esta sed de transformación. Por lo tanto, desde las primeras construcciones de la conciencia subjetiva en la modernidad, desde el siglo XVII en adelante, hasta estos postulados de la acción y de la voluntad de la ilustración, nos encontramos con la emergencia -dentro de este momento histórico- de esta figura nueva, arquetípica, que podemos definir como el *hombre*. El hombre que ahora adquiere una nueva *universalidad*, que es otro de los

conceptos y las palabras centrales de la ilustración. Ya no se trata de las diferencias de nacionalidad, de religión, de etnia, sino que se trata del concepto de igualdad; un concepto unificador, abstracto, universal. Ya no se buscan las pluralidades, las diferencias, las distancias, aquello que plantea el conflicto de los hombres, sino que se postula una concepción de universalidad común, es decir, una definición de humanidad que atraviesa al conjunto de los hombres. Este es un postulado profundamente revolucionario de la ilustración, supone que los hombres son libres ante Dios y ante la naturaleza, frente a las desigualdades propias de los mundos tradicionales, de las estructuras comunitarias del mundo medieval o del régimen antiguo. La ilustración plantea -podemos pensarlo de este modo- una homologación entre hombre e *igualdad*. Una igualdad natural, todos los hombres tienen derechos, todos los hombres son iguales ante la ley, todos los hombres son iguales ante la naturaleza; por lo tanto la ilustración plantea un combate de frente, directo, irreversible y radical contra el concepto de desigualdad.

Casi todos los grandes pensadores ilustrados, desde los enciclopedistas, como Diderot y D'Alambert, hasta Rousseau, plantean el problema de la relación entre igualdad y libertad, entre el desarrollo de las capacidades intelectivas de la individualidad y el postulado y el derecho del conjunto de los hombres a aspirar a la igualdad. Quizás uno de los problemas centrales de la tradición ilustrada es que el desarrollo histórico de los últimos dos siglos planteó una suerte de separación, de distanciamiento entre el camino de la libertad, el camino de la libertad jurídica, el camino de la ley y el camino de la igualdad. Cada vez más aparece el conflicto de aquello que para la conciencia ilustrada debía haber estado junto. Es decir, el conflicto entre un orden jurídico democrático, igualitario en relación a la ley, y el proceso creciente de las desigualdades en el orden material. El problema básico de lo que podríamos llamar el proyecto ilustrado es no haber podido lograr la correspondencia, el entrecruzamiento entre los dispositivos jurídicos que fundaban este nuevo concepto de libertad humana y el problema estructural de la desigualdad. Rousseau fue quien quizás más profundamente trabajó alrededor de esta dicotomía, de esta ruptura, de esta falta de simetría, se enfrentó al problema fundamental de la existencia de la desigualdad en el interior de la sociedad civil. El problema de la sociedad es que había nacido como desigualdad estructural; pues cuando el primer hombre -según Rousseau- alambró un pedazo de tierra, cuando el primer hombre planteó la diferencia entre lo mío y lo tuyo, y cuando surgió la división del trabajo y se inauguró el tiempo de lo social, allí ya apareció el problema de la desigualdad, que es un proble-

ma central, que va a influir notablemente sobre las ideologías, las políticas y las experiencias sociales del siglo XIX y del siglo XX.

Dentro de la propia ilustración hay distintas posiciones: hay posiciones elitistas, posiciones que aceptan la desigualdad, hay posiciones radicalmente igualitarias; hay posiciones democráticas que se van a enfrentar a las posiciones elitistas; están aquéllos que sostienen que todos los hombres aspiran a la igualdad, pero no todos pueden llegar a ser ilustrados; están aquéllos que defienden la figura del filósofo ilustrado, como vanguardia pedagógica de la sociedad, como vanguardia dirigente de la sociedad, frente a una masa no ilustrada, casi bárbara, que necesita de estos guías. Voltaire, por ejemplo, plantea esta idea: una estructura política restringida, un movimiento de reestructuración de las conciencias, que es muy lento y por lo tanto, no puede proponer una ilustración generalizada. Todos los hombres pueden aspirar a la ilustración, pero no todos lo consiguen. De ahí que la tarea del filósofo ilustrado, de este libre pensador, sea precisamente ampliar el dispositivo ilustrado, pero teniendo conciencia de los límites de la propia ilustración. Una posición contraria a la de Voltaire es la de Rousseau, que propone la necesidad de ampliar el juego democrático, la necesidad de la autonomía de la conciencia que revierte sobre la emancipación general; que no hay emancipación general sin autonomía individual; que no hay autonomía individual sin emancipación general. En Rousseau se invierte el término voltaireano. Para Voltaire, la emancipación general, la búsqueda de la autonomía individual, la autoconciencia, la capacidad crítica, el movimiento de la razón, que piensa críticamente las cosas, que es capaz de interrogar, de cuestionar, de saber, no es correlativo a una emancipación general de las conciencias. Habría un camino paralelo, un derrotero de alguna manera paralelo, entre un individuo que puede ser libre, que privadamente puede ser autoconciente, que puede haber trabajado meticulosamente su capacidad racional, su entendimiento, pero que en términos políticos globales está sujeto a la autoridad del soberano, que es una individualidad externa a esas autonomías privadas. En *¿Qué es la ilustración?*, de Kant, aparece claramente este problema, porque dentro del momento histórico del siglo XVIII, va a emerger la figura del soberano ilustrado, suerte de autócrata que defiende su poder no solamente sobre el dominio de la fuerza, sino también en función de una concepción ilustrada de la sociedad. Sin embargo, hay una ruptura, una dicotomía, entre la voluntad individual, la libertad privada, la capacidad crítica del hombre autónomo, y la necesidad de aceptar sumisamente el poder del soberano, de "la espada pública", como dice Kant.

Rousseau se va a enfrentar radicalmente a esta concepción. Va a plantear que tiene que haber un punto de cruce, de equivalencia, de mutuo reconocimiento entre la autonomía individual como una búsqueda personal del conocimiento y de la libertad, y la construcción de una voluntad general, de un orden político donde no hay delegación. Frente a la delegación del primer momento -a la que estaba haciendo referencia recién-, delegación del poder público a un soberano, en Rousseau no hay delegación. Hay construcción común, a partir de la individualidad, de un orden político, una voluntad general. Uno podría pensar que a partir de esta disputa, del conflicto entre estas dos posiciones, lo que aparece es, probablemente, la construcción sistemática de las distintas interpretaciones y de los distintos movimientos ideológicos, que van a atravesar el siglo XIX y el siglo XX; la idea de un orden político restringido, casi de características hobbesianas, es decir, de un soberano autócrata que ha expropiado la violencia que estaba repartida en el conjunto de la sociedad y que la usa como figura coercitiva sobre el conjunto de los integrantes de la sociedad. Por lo tanto, un orden político fundado en la desigualdad, fundado en la delegación, fundado en la representación, y por otro lado, el planteo -que tiene una matriz ilustrado-rousseauniana- de un orden político instaurado en la equivalencia de las individualidades, que se funden en el interior de la voluntad general. La voluntad general no es una delegación, sino el movimiento del pueblo, de la conciencia popular, que se hace cargo de la historia.

Teníamos, por un lado, un concepto quizás restringido de orden político, un concepto restringido de democracia, que va a terminar en las figuras de la democracia representativa, y por otro lado, podemos hablar de una democracia de masas, casi aluvional, fundada en el concepto de *voluntad*. Los dos momentos son parte de la tradición ilustrada. El conflicto entre las dos posiciones va a impregnar las ideologías de los siglos XIX y XX. Sin embargo, en ambos dispositivos, en ambos discursos, en ambas trayectorias, está el elemento ilustrado central, que es el concepto de *individualidad*, unido al concepto de universalidad. Esta es una paradoja de la ilustración: por un lado, la idea de la autonomía y de la individualidad, la idea de una conciencia que trabaja en el interior, privadamente, sus propias creencias, sus propias concepciones; pero por otro lado, casi parece como incompatible, emerge el concepto de universalidad, es decir, la idea de una humanidad común, que es capaz de construirse por encima de las desigualdades, por encima de las diferencias, y que tiene como enemigo los particularismos. La diferencia es importante, porque para la ilustración, el concepto de individualidad no

puede ser homologado al concepto de individualismo egocéntrico narcisista del hombre contemporáneo, porque el concepto de individualidad revierte sobre la práctica social, revierte sobre la construcción de ideas, revierte sobre mundos ideológicos. No es una práctica, una suerte de narcisismo estetizante del individuo que, casi de un modo autista, goza con sus propios placeres. No estamos en el terreno del individualismo posmoderno, sino que estamos en el terreno de la postulación de un individualismo de la libertad, de un individualismo de la autoconciencia, un individualismo de la crítica; de una individualidad que está tejiendo la idea de autonomía. Y por otro lado aparece el concepto de universalidad, que en términos del siglo XVIII y en términos de algunas ideologías filosófico-políticas del siglo XIX, significaba la construcción de un modelo ideal de igualdad de lo seres humanos, por encima de las diferencias étnicas, raciales, nacionales. Casi en términos kantianos podríamos hablar del concepto de *paz universal*. Y la paz universal sólo es postulable cuando desaparecen las diferencias ontológicas, nacionales, de creencias; y emerge un concepto de universalidad. Por lo tanto, nos enfrentamos con una dialéctica, con una tensión entre individualidad y universalidad.

Lo que aparece como ideal en el interior de la filosofía ilustrada es la posibilidad de una conjunción entre la autonomía individual y los ideales emancipatorios que involucran a la humanidad, fundados en un concepto universal de hombre. Es decir, la figura del hombre ya no como partida por nacionalidades, creencias, etnias, sino fusionada en esta idea universal de humanidad. La paz universal, podríamos pensarla así tal cual la plantea Kant, implica la fusión de estos dos momentos centrales de la individualidad y de la universalidad; el reconocimiento, la posibilidad de eliminar conflictos que sólo nacen de las desigualdades, de las disimetrías, de las diferencias, que podrían quedar cohibidos a partir de esta postulación de universalidad e individualidad.

Sin ninguna duda, el siglo XVIII, frente a la experiencia perturbadora, crítica, del siglo XVII, significó una mirada optimista respecto a la historia. El hombre ilustrado construye la idea central del futuro como tierra de promisión. La idea de que el presente puede ser aciago, que en el presente falta ilustración, falta igualdad, falta equidad, falta libertad; pero que sin ninguna duda el movimiento de la historia, a través de la acción conciente de los hombres, marcha hacia un futuro mejor. Esta figura, del futuro ejemplar, mejor, va a convertirse casi en arquetipo de los discursos políticos, de los discursos ideológicos, de los dos últimos siglos. Es la idea también de un

hombre nuevo, que se funda en nuevos principios: un hombre ilustrado, un hombre autoconciente, un hombre capaz de construir lúcidamente una interpretación de la historia, de la naturaleza, un hombre artesano de su propia privacidad y artesano también de lo público. Estas ideas, que nacen en la ilustración, van a impregnar el siglo XIX, tanto en la tradición liberal como en la tradición socialista, con distintas características, y creando diferentes alternativas; pero sin ninguna duda, este modelo, esta visión optimista de la historia, esta suerte de teleología -es decir, de finalidad necesaria- se inscribe en el interior del espíritu ilustrado.

Paralela a esta idea, aparece la concepción de la *historia como progreso.* En la medida en que el futuro es convertido en tierra de promisión, en la medida en que la evolución histórica marcha hacia un estado de felicidad, la idea del progreso es el sustrato, el motor de la historia. El pensamiento ilustrado implica una emancipación de la propia historia y del propio hombre, de los designios secretos y omniscientes de la historia divina. Es una historia humana, una historia secularizada, una historia laica. Son los hombres los que la construyen, los que la modelan, los que proyectan, sueñan el futuro; los que son capaces de diseñar la marcha de los acontecimientos. En palabras de Engels, ya entrado el siglo XIX, podríamos definir la diferencia entre los tiempos prehistóricos, cuando el hombre era ingenuo, estaba dominado por discursos totalizadores, por figuras religiosas, por estructuras dogmáticas, y la figura de la historia, es decir, la entrada del hombre al imperio de la autoconciencia, de la emancipación, liberado de la tutela de los padres y ahora constructor de su propio destino.

Hay, en la tradición ilustrada, esta perspectiva de un cambio brutal en el seno del tiempo histórico. La propia Revolución Francesa, que es el momento de consumación de las ideas ilustradas, implica la invención de un nuevo calendario; implica el postulado profundo de un hombre nuevo, de una historia nueva, de una suerte de estructura virgen que no está contaminada por los vicios del pasado. En este sentido la ilustración abomina del pasado, rechaza el pasado; plantea la historia mirando hacia el futuro, proyectando hacia adelante, y en el mejor de los casos, en conflicto con el propio pasado. En este sentido podríamos decir que la conciencia ilustrada es una conciencia moderna, desde la perspectiva del cambio, de lo nuevo, de la metamorfosis continua de las cosas y del rechazo a las tradiciones, del rechazo a lo establecido, el rechazo al pasado. Es una conciencia que emerge en ruptura con lo establecido, en ruptura con las tradiciones, en ruptura con el pasado. Es casi la forma paradigmática de la idea de lo nuevo como figura central de

aquello que define a la modernidad. Una conciencia lanzada hacia la aventura de la producción de lo inédito, de lo que no existe; como un artesano radical de lo nuevo, como un escultor que trabaja con arcilla todavía en estado virgen. Esta es la idea de la ilustración: la historia está por hacerse, el futuro está por concretarse.

Uno podría pensar, tratando de jugar con este modelo del espejo, si nosotros todavía permanecemos en el interior de esta órbita ilustrada, respecto a la idea de futuro; si somos ilustrados todavía allí donde la idea de proyecto, la idea de diseño, la idea de ideal, la idea de sentido fuerte de la historia, nos habita o no nos habita. Una de las características del discurso posmoderno es precisamente señalar la caducidad de estos elementos propios de la modernidad; la caducidad del sentido de la historia, la caducidad de aquello que se define como los grandes relatos unificadores; la caducidad de la aventura del sujeto, de los grandes actores sociales, de los grandes dispositivos ideológicos, de la idea de la historia con mayúsculas. Estos elementos que estaban insertos en el espíritu ilustrado, que eran parte esencial del pensamiento de la ilustración, han estallado en nuestra propia experiencia cotidiana.

Para la ilustración, se trataba de un conflicto entre el presente y el pasado, y en el interior de ese conflicto, era posible soñar lo nuevo, soñar el futuro, por lo tanto, la negación del pasado era también reconocimiento, porque el conflicto supone identidades en pugna, supone la posibilidad de reconocer la existencia del otro, para subvertirlo, para cambiarlo, para modificarlo. El pasado habita la conciencia ilustrada, la habita como un mundo al que hay que rechazar, al que hay que transformar, pero sigue palpitando en el interior del movimiento abierto por la ilustración. Y los dos siglos posteriores se construyen precisamente en la guerra, en el conflicto de tradiciones opuestas. Octavio Paz, en un texto sobre la modernidad, habla de la modernidad como una tradición antitradicionalista, casi un contrasentido lógico; es decir, una tradición que arremete contra toda tradición, y en ese gesto de arremeter contra toda tradición, funda su propia tradición. El modernismo estético, las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas, que arremeten contra el pasado, que arremeten contra las tradiciones establecidas, fundan también tradiciones. Una de las diferencias entre la ilustración y la posmodernidad es que la posmodernidad elimina ese diálogo con el pasado, un diálogo cargado de tensión, como diálogo de enfrentamiento entre subjetividades, y plantea la ruptura, precisamente, de ese mundo de tradiciones. El posmodernismo visita al pasado como quien va al museo, para observar cosas congeladas, puras maquetas de épocas definitivamente abandonadas.

Cuando uno trata de pensar la ilustración está evidentemente enfrentándose con las matrices fundacionales: en lo filosófico, en lo científico-técnico, en la construcción de lo social, en el advenimiento de las grandes ideologías; allí, en el siglo XVIII nos encontramos con el lugar genealógico, el origen tanto de la ilustración como de sus fracasos, nos topamos con nuestra propia historia que hoy parece girar hacia otra perspectiva. Su concepción del sujeto, su concepción de la historia, su concepción de la libertad, su concepción de la igualdad, su visión de la naturaleza, van a impregnar decisivamente las prácticas discursivas, sociales, institucionales, científico-técnicas, de la humanidad posterior. Sería absurdo suponer que frente al fin de siglo, estamos en el mismo lugar, instalados en las mismas certezas, en el interior de las mismas discursividades que aquéllas que articularon las experiencias históricas de los últimos dos siglos. Una de las características de nuestro propio tiempo probablemente sea la del debilitamiento, la ruptura o la crisis de aquellos modelos que estructuraron las prácticas y los imaginarios sociales, filosóficos, culturales, la sensibilidad humana en la propia modernidad.

Lo que habría que agregar es que no es cierto que la modernidad careció de movimiento crítico. En el interior mismo del despliegue moderno, y este sería el planteo, aparece ya desde los orígenes, la crítica, la crisis, el conflicto, la pluralidad. La posmodernidad, en todo caso, viene a representar un momento de vacío respecto a aquellas sustantividades que articularon las biografías modernas. No cabe duda que si nosotros pensamos en esos grandes sujetos y esas grandes ideas proyectadas por la modernidad ilustrada o decimonónica, la modernidad tal cual se conformó en el siglo XIX y habitó gran parte del siglo XX; pensamos en la clase obrera, en el burgués, en el socialismo, en la revolución, en el concepto de igualdad, en el concepto de libertad; esas figuras que galvanizaron la práctica y el movimiento de la historia, hoy, a fines de siglo, aparecen des-sustantivadas, vaciadas, han caído, se han derrumbado. Si nosotros pensamos que el ideal, la utopía, el proyecto, son parte de la gramática ilustrada, parte del conflicto entre ilustración y romanticismo, que también son parte estructural de la propia modernidad, no cabe duda de que vivimos en un tiempo post-utópico, en un tiempo donde el proyecto se ha desdibujado, donde la palabra fuerte, la palabra sustantiva, la palabra que cree que está abriendo la historia, que está creando un surco en el interior de la historia, se ha retirado hacia la insustancialidad de la palabra comunicacional, la palabra massmediática, la charlatanería. Vivimos en una época donde todo es decible, donde todo ocupa un nivel más o menos parecido, y por lo tanto las densidades, las sustantividades, las

fuerzas, las potencias, quedan profundamente deshabitadas, desprotegidas, las propias palabras se van deshilachando. En este sentido hablamos de una crisis de la modernidad, pero podríamos también plantear que *la crisis habita desde los comienzos a la modernidad.*

Ya en la idea ilustrada de individualidad y universalidad, en el concepto de autonomía, en el concepto de emancipación, hay fallas, hay profundas grietas; cuando cristalizan históricamente, producen efectos contrarios: el concepto de universalidad puede tender a homologarse con el concepto de homogeneización, de alienación masiva, de urbanización masiva, de pérdida de conciencia, por lo tanto, aquello que había nacido como un ideal emancipatorio en términos de praxis histórica produce un efecto contrario. El individualismo ilustrado, como autoconciencia crítica, se convierte en casi su alter ego, el individualismo egocéntrico, narcisista, autista y vacío, que tiene muy poco que ver con esta idea de crítica, de autoconciencia, de una mirada profunda que se echa sobre la realidad y sobre la propia interioridad. Más bien, el individuo de este fin del milenio, de esta época oscura que a falta de una denominación más adecuada llamamos *posmodernidad*, es el individuo que tiene muy poco que ver con la búsqueda de ilustración del individuo del siglo XVIII y del siglo XIX.

Voy a hacer una aclaración: cuando yo hablo de posmodernidad, no lo hago en el sentido de una reivindicación de la posmodernidad; estoy hablando de un concepto, de una palabra que ha ocupado la escena, una palabra que ha sufrido distintos travestismos, metamorfosis; que nació de disputas estéticas en el interior de la arquitectura y que fue impregnando la política, la filosofía, la vida cotidiana. Es el destino de ciertas palabras, que dicen todo y no dicen absolutamente nada; que a veces se expresan negativamente, negando aquello que precisamente representa lo contrario a lo que la posmodernidad vendría a representar. En este sentido, uno puede pensar que mientras el mundo ilustrado, la filosofía ilustrada, sostenía, con una concepción optimista de la historia, una autoconciencia que marchaba hacia la emancipación, suponía un sujeto conciente y racional, suponía que toda sociedad es una construcción artificial de individuos libres, suponía un sentido en la historia, postulaba la idea de proyecto y reivindicaba la idea de progreso, y planteaba la posibilidad de la felicidad y el aumento de la equidad, la igualdad, y postulaba la idea de libertad como meollo y centro de la conciencia, y postulaba el enfrentamiento contra aquellos discursos, aquellas prácticas y formas institucionales que dogmatizaban, que encerraban al hombre en paternalismos que en última instancia lo reducían al estado de

infancia, y por lo tanto emerge, de esta perspectiva iluminista, la idea del hombre maduro, del hombre adulto, la idea de una humanidad capaz de construir conscientemente una historia dominada por la búsqueda de la felicidad y la igualdad, la idea de una ecumene, de una paz universal. Todas estas concepciones, que van a derivar en praxis políticas reales, en construcciones ideológicas, en nuestra propia experiencia cotidiana han estallado. Uno podría decir que ya en la gramática originaria de la modernidad estaba este movimiento crítico, esta endeblez, esta suerte de artificialidad del propio destino moderno. Pero no cabe duda que la emergencia de los medios de comunicación, la planetarización de las relaciones humanas, del desarrollo intensivo de formas de la información que hoy construyen la experiencia de lo global como experiencia inmediata; la ruptura de las diferencias ontológicas, es decir, la emergencia de dispositivos de igualación casi perversa; la liviandad, la pérdida de horizonte; la des-ideologización; la crisis de lo público; la crisis del concepto de ciudadanía, de representación, de democracia; la crisis del concepto de historia, la crisis del concepto de sujeto, no es un invento de la posmodernidad: ya aparece en ciertas figuras centrales en el mundo del pensamiento filosófico, científico y estético de principios del siglo XX. Aparece en Freud, aparece en las primeras vanguardias del simbolismo francés, aparece después en la literatura vanguardista, en Joyce, en Kafka; aparece en la discusión filosófica de la fenomenología, de la ontología heideggeriana, después en la Escuela de Frankfurt. La idea de una crisis del sujeto, la idea de una crisis de la representación, la idea de una crisis del enlace de las palabras y el mundo.

Sin duda nuestra época es hija de esos movimientos críticos, es hija de esa disolución, es hija de esos desamparos. Pero a diferencia de otros momentos -y esto me parece importante- tanto cuando Casullo habló de las vanguardias estéticas y yo cuando hablaba de la República de Weimar, hicimos mención a ese tiempo histórico como un tiempo de aceleramiento, de un movimiento frenético, de una convulsión de las conciencias. Pero hacíamos referencia a que el aceleramiento tenía carga de sentido. Se aceleraba la historia, se aceleraban las conciencias, se construían dispositivos críticos, se arremetía contra la tradición, pero en el interior de descargas sustantivas, de proposiciones, de proyectos, de invenciones de la historia, de utopías políticas, utopías estéticas, utopías científico-técnicas. Uno podría imaginar nuestro tiempo como de un aceleramiento, pero que se parece más a una licuadora, donde todo se mezcla, alguien abre la tapa y todo se dispersa sin saber hacia dónde va. Una suerte de anarquía general del sentido. Una pérdida de hori-

zontes, una pérdida de proyecto. La idea de proyecto es un postulado central de la ilustración y de la tradición moderna. Nosotros habitamos la época donde el proyecto, pensado con mayúsculas, pensado como proyecto histórico, como proyecto social, como proyecto de transformación, ha quedado desdibujado. Este es el tema. Donde hacemos "zapping" discursivo, "zapping" de imágenes, "zapping" de realidades; donde habitamos la yuxtaposición de ficciones; donde, en verdad, perdemos la relación con lo real.

La conciencia ilustrada creía que era posible dar cuenta de la realidad, creía que era posible atravesar con las luces de la razón las oscuridades de la naturaleza, explicarlas, dar cuenta de su orden profundo, construir lenguajes que fueran capaces de explicar el movimiento de la naturaleza, el movimiento de las sociedades, el movimiento de las conciencias. Esta certeza de la explicación absoluta, esta capacidad inherente al sujeto racional de dar cuenta del mundo, esta idea ha estallado. Ya vamos a ver con el romanticismo, que adviene inmediatamente después de la Revolución Francesa, y en el interior de lo que generó la ilustración, cómo comienzan a discutirse algunas de estas cuestiones decisivas: el problema de la conciencia, el problema de la razón, el problema de la certeza, el problema de la historia con un sentido claro y transparente, el problema de la naturaleza reducida a ser un objeto de conocimiento o a materia prima, objeto de transformación; el problema del sueño, el problema de la realidad -ya con el romanticismo va a aparecer esta suerte de crisis de la relación material del sujeto con lo real; va a aparecer la idea de la realidad como ficción, la realidad como imaginación. Por lo tanto, lo que sí podríamos plantear es que la ilustración supone una materialidad de lo real y supone una correspondencia entre el discurso y las cosas; una correspondencia cuyo enlace y justificación tienen en la figura de la razón su momento ejemplar. Es la razón la que despliega sobre el mundo su capacidad intelectiva, su capacidad de indagación, de auscultamiento. En este sentido, la ilustración implica un optimismo de la razón. Un optimismo de la voluntad, pero de una voluntad que sabe que puede iluminar las oscuridades del mundo, a través del entendimiento, a través de la razón desplegada como fuerza, como ciencia, como mecanismo de transformación. En este sentido, por lo tanto, la tradición ilustrada supone el triunfo momentáneo, quizás efímero, fugaz, del optimismo racional. Supone el despliegue histórico-práctico de aquel sujeto que se autolegitimaba a sí mismo como sujeto pensante en la metafísica cartesiana y que en la ilustración aparece como un sujeto activo de la historia, como un sujeto transformador de la historia, como un artífice. Por eso aparece la imagen del hombre, el hombre emancipado; por

eso yo hablaba de autonomía: la autonomía frente a todo trascendentalismo, autonomía frente a toda verdad exterior. La verdad es un movimiento de la propia conciencia, es disputa de la razón, nace en el interior de la razón, de la conciencia individual. Por supuesto que estos elementos, propios de la razón, en el devenir de estos últimos dos siglos, van a ser radicalmente puestos en cuestión.

Pero lo que interesa recalcar es que hay dos ilustraciones: una ilustración profundamente reivindicable, de la que carecemos, y que tiene que ver con los conceptos de autonomía, emancipación, con la relación compleja entre libertad e igualdad, entre orden normativo como ley jurídica e igualdad material. Tiene que ver también con esta apelación a la autoconciencia, a la disponibilidad crítica, al lento trabajo de la autoilustración, la idea de un hombre que es capaz de pensar críticamente el mundo, que es capaz de dialogar críticamente con otro hombre, que es capaz de construir la comunidad de hablantes que racionalmente pueden llegar a entenderse; pero es también la idea de un hombre que se rebela al sometimiento, frente a las tutelas, frente al imperio de la arbitrariedad. Podemos hablar entonces de una ilustración libertaria, que funda un concepto de humanidad; de humanidad que al mismo tiempo se sostiene sobre la individualidad autónoma. Pero también tenemos que hablar de otra ilustración, que va desplegando una racionalidad absorbente, cuantificadora, que va limitando la exterioridad, que va dominando la naturaleza, que supone que el hombre es esencialmente estructura racional; que va, de alguna manera, rapiñando la propia dimensión de la libertad, la propia dimensión de la crítica, la propia dimensión de la autonomía y de la emancipación en la construcción de modelos de racionalización, de cuantificación, que son cada vez más unificadores; una racionalidad burocrática y una modernización que finaliza devorando las pluralidades, las diferencias y al propio espíritu crítico. Es decir, habría una ilustración que se traiciona a sí misma. Habría -podría decirlo en términos habermasianos- una ilustración inconclusa; es decir, que perdió la batalla contra una ilustración que no supo resolver las contradicciones de la libertad y la igualdad; una ilustración que se convirtió en ideología de la dominación, en ideología de una sociedad imperial, en ideología de la modernización a ultranza, en ideología de la racionalización científico-técnica del mundo. Una ilustración que parió, en términos frankfurtianos, una razón instrumental, técnico-instrumental. Por lo tanto, habría en el interior de la propia ilustración, un movimiento de contra-ilustración, que buscaría reivindicar aquella pérdida de la segunda ilustración, de esos elementos que fundaron el espíritu crítico de la ilustración.

Nosotros habitaríamos el tiempo donde, paradójicamente, lo que se ha desplegado es el triunfo de una racionalización malsana, que ha agotado las pluralidades, el espíritu crítico, el movimiento de la autonomía individual. Este sería un poco el problema. Viviríamos en el tiempo de la conjunción del Leviatán hobbesiano con el despliegue de la racionalidad técnico-instrumental. El espíritu libre, abierto, crítico de la ilustración fue en parte devorado por una nueva forma de la dominación. Uno podría pensar que en el corazón de la ilustración, en el concepto de razón de la ilustración, en el concepto de subjetividad de la razón, en el concepto de representación de la ilustración, ya aparece, como matriz de fondo, la tendencia de la propia razón a convertirse en autárquica, en cuantificadora y en racionalizadora del mundo. El proceso de desencantamiento de la naturaleza, que es un momento fundacional y esencial a la propia ilustración, implica no solamente liberar al hombre de las ataduras de la superstición, para conocer mejor a la naturaleza, sino también implica liberar al hombre para transformar radical y rabiosamente a la naturaleza, para abarcarla, para consumirla, para rapiñarla. Tenemos los dos elementos: por un lado, el desencantamiento como un modo de crear una conciencia crítica: la ciencia no es posible sino en el interior de una tendencia desencantadora. Yo no puedo pensar científicamente la naturaleza si no elimino el misterio, la concepción mágica de la naturaleza. Sin embargo, si elimino radicalmente la concepción mágica de la naturaleza, si agoto su misterio, si la cuantifico, si la legislo en términos científicos, abro también el camino para la conversión de la naturaleza en mero objeto de estudio y de transformación, en ámbito de la rapiña, de la producción exacerbada, de una sociedad que precisamente agota a la propia naturaleza. Por eso, esa imagen de Benjamín cuando dice que si a la naturaleza le fuera dada la palabra, no alcanzarían los libros del mundo para que ella pudiera expresar todo su dolor. Sin duda, en el interior de la tradición ilustrada, nos encontramos con estos dos elementos: por un lado, la apertura a la libertad de indagación, donde el hombre ilustrado construye el mito de la ciencia. El científico del siglo XIX, que va a ser casi la figura paradigmática del héroe del progreso, nace de esta ilusión, de esta certeza que la conciencia ilustrada tiene de la ciencia como liberadora, como iluminadora, como instrumento para quebrar a la superstición. Sin embargo, con el despliegue histórico de la modernidad, de la sociedad capitalista, con el desarrollo extensivo de una lógica productivista, con el despliegue de las fuerzas de producción, de la transformación radical de la naturaleza, lo que vemos, por el otro lado, es una naturaleza empobrecida, vaciada, sufrida. La crisis ecológica quizás ha nacido en el interior del propio mundo de la conciencia ilustrada. Nació en

el preciso instante en que el sujeto se constituyó a sí mismo como lugar de la verdad; en el preciso instante en que la naturaleza fue puesta como objeto de conocimiento, convertida en objeto de una representación, en ámbito de una cuadriculación racional científica. Allí la naturaleza comienza a ser rapiñada, aunque también comienza a ser conocida: aparece la tensión, aparece la contradicción indudable. ¿Cómo frenar la aventura del conocimiento?, que sabemos que, como aventura, libera fuerzas que no podemos controlar. Es como el aprendiz de brujo, es como el Fausto de Göethe, cuando Mefistófeles le entrega a Fausto la genialidad, se la entrega para que Fausto transforme el mundo. Pero la transformación del mundo implica también destrucción. Hay una dialéctica perversa entre el movimiento de la conciencia creativa, constructiva, y la propia liberación de fuerzas destructivas. Como Benjamín dice: *"Todo acto de cultura es al mismo tiempo un documento de la barbarie"*. La creación, la modificación de relaciones sociales, la transformación de la naturaleza, deja sus cadáveres, deja su dolor inmenso. Cuando una comunidad campesina es violentamente modernizada, violentamente urbanizada, cuando sus tradiciones culturales son destruidas, nos encontramos quizás, por un lado, con la introducción de lo moderno en esa comunidad campesina (la democracia, los derechos civiles, la igualdad ante la ley); pero al mismo tiempo, nos encontramos con una orfandad tremenda, con una pérdida de raíces, de identidades. Los dos movimientos son hijos de la modernidad: el movimiento de emancipación, el movimiento de igualdad, el movimiento que nacía de esta concepción de la abstracción y de la universalidad y de la idea de humanidad; y ese profundo y arrasador movimiento que va destruyendo las estructuras tradicionales. La modernidad es eso: liberación de fuerzas creativas y también liberación de fuerzas destructivas. Por lo tanto, cuando uno piensa en la ilustración, cuando uno piensa el siglo XVIII, tiene que pensar en esta dialéctica, tiene que pensar en estas contradicciones, tiene que pensar que, ya en los orígenes, en la genealogía del sujeto moderno, aparecía esta tensión, aparecía esta debilidad estructural del sujeto. Cuando el sujeto se convierte en pura razón, lo hace negando su cuerpo, lo hace negando todo aquello que no puede ser definido desde la razón. Allí hay una violencia originaria que va a tensionarse cada vez más, hasta estallar. La experiencia de la violencia, de la brutalización, de las barbaries de nuestro propio tiempo puede ser leída en el origen genético de la propia subjetividad moderna, en la profunda violencia que la razón, que el cogito, ejercen sobre las pasiones, sobre la voluntad, sobre los instintos. Adorno y Horkheimer plantean la idea de que a una naturaleza reprimida, en el exterior, se le devuelve, como movimiento, la rebelión de una naturaleza

interior también reprimida. El fascismo, los discursos totalitarios, las prácticas violentas de nuestro propio tiempo, serían la rebelión del cuerpo contra los procesos de racionalización a ultranza; serían la rebelión de la naturaleza contra el sometimiento al que fue conducida por el propio despliegue de la racionalidad técnico-científica. Sería una defensa completamente anárquica, digamos; es la rebelión del inconciente frente a los intentos de domesticación del *super-yo*, por ejemplo.

Lo que quiero plantear, para cerrar, es que la ilustración lleva en su seno estas contradicciones, estas tensiones, esta dialéctica. Cuando trabajen el romanticismo, van a ver cómo emerge, hacia finales del siglo XVIII, una sensibilidad que intenta mirar de otro modo, que va a trabajar precisamente en las fisuras que deja la ilustración, que va a trabajar en los claroscuros de la modernidad, que va a ser profundamente moderna porque va a radicalizar la experiencia del *yo*. Por eso no es cierto que el romanticismo sea un movimiento anti-moderno. Es un movimiento radicalmente moderno, porque plantea un nuevo viaje del *yo* hacia el interior, hacia lo profundo de la imaginación, hacia las cavernas del inconciente. Pero es un viaje, del *yo*, de la conciencia, para pensarse a sí misma, para desagregarse, quizás para estallar. La ilustración deja a la conciencia armada, y al mismo tiempo, desamparada. La deja en estado de urgencia, podríamos decir, pero -y este me parece un planteo interesante y digno de ser pensado- la ilustración impregnó durante dos siglos los movimientos de ideas, los movimientos políticos, sociales, de la sustantividad de la pasión de la libertad, de la pasión de la utopía, de la pasión del proyecto. No se puede volver a ser ilustrados en el sentido del siglo XVIII, porque justamente, lo que vemos es que, en el interior de la propia ilustración, están -como diría Goya- los monstruos que sueña la razón. Pero sí tenemos, en estos tiempos de vaciamiento espiritual, de aculturación, de neobarbarie, de neoanalfabetización, de pérdida de sentido, de desutopización, de ignorancia creciente, de mitos que van devorando la autoconciencia de los hombres, la posibilidad de volver a plantear y a discutir el estatuto de la subjetividad, el estatuto de la autonomía, el estatuto de la emancipación, el problema de la libertad; el problema de la relación entre la libertad y la barbarie. Cuando la libertad se desarrolla -y al desarrollarse produce lo que no quería producir- tenemos que discutir su itinerario, sus contrasentidos, sus fracasos, si es que no queremos entrar en un tiempo histórico caracterizado por el fin de la historia, en el sentido no de que desaparecen los conflictos, sino todo lo contrario: que aparecen de una manera más perversa, y lo que desaparece es la capacidad autonómica del individuo para

pensar su propio tiempo histórico. De lo que carecemos crecientemente es de la capacidad crítica que nos permitiría interrogar nuestro propio tiempo, nuestra propia contemporaneidad. Plantear una re-ilustración sería de algún modo reivindicar la idea de la autonomía como principio de rebeldía frente a la gran heteronomía massmediática contemporánea.

Adorno, en un momento determinado -y me parece una imagen muy bella-, dice que sólo porque el hombre vivió en el paraíso, sólo porque tenemos la certeza de que el hombre vivió en el paraíso, podemos soñar, utópicamente, con lo nuevo. Si perdemos de vista que en otro tiempo las cosas fueron diferentes, perderemos de vista que, en el futuro, las cosas también podrán ser diferentes. Es decir, si solamente quedamos atrapados en la presencia absoluta del presente, si sólo somos capaces de mirar a nuestro alrededor y sólo ver lo que nos rodea, perdemos el pasado, y al mismo tiempo, el futuro. Nuestro problema es cómo volver a construir una relación con el futuro que no desagregue, que no agote y que no arroje el pasado a un agujero negro. Steiner decía que el problema de nuestra época es que estaba olvidando la conjugación del verbo en futuro. Uno podría agregar que también está olvidando la conjugación del verbo en pasado. Cuando la memoria se quiebra, cuando la puja de contradicciones pasadas desaparece, cuando ya no tenemos a nuestras espaldas nada que nos impulse, que nos excite, que nos plantee la discusión, tampoco tenemos nada por delante.

De algún modo, una de las perspectivas de trabajo de la Cátedra es precisamente mostrar cómo es necesario recobrar al pasado, no como pieza de museo, sino como interpelación crítica del presente. Esa es la tarea: poder volver a construir biografías, pero no biografías que después alimenten la nostalgia de lo imposible, sino biografías que de alguna manera conmuevan nuestra propia espiritualidad. Volver a descubrir que en otro momento histórico, en otro tiempo cultural, los hombres tenían pasiones, y que en el interior de esas pasiones, se construía la historia. Ese es el objetivo de la Cátedra.

EL ROMANTICISMO Y LA CRÍTICA DE LAS IDEAS

Teórico Nº 13

◆

Nicolás Casullo

Las palabras construyen historias. Las palabras construyen el mundo, le dan forman, lo dibujan. El árbol es eso que vemos, pero es árbol en la palabra con que nuestro lenguaje humano, racional, lo nombra. En la Grecia primitiva, el mythos era palabra, lenguaje de la naturaleza divinizada. La palabra con que hablaba el mundo. Como si el río hablase y dijese su nombre, y también la montaña, la noche, la tormenta, el amanecer. Pensaban los griegos que sólo un tipo de hombre podía escuchar y transmitir esas voces con que el mundo, las cosas, pero sobre todo el pasado, se abrían, se comunicaban al escuchar humano. Ese hombre era el aedo, el vate, el poeta. El era el hombre del don divino, el mensajero de esa palabra mítica, primordial, proveniente del tiempo de los dioses cteadores del mundo. El poeta transmitía esa palabra, ese sonido, ese rumor. Transmitía la memoria en la palabra mítica, el pasado del mundo. Era el mensajero de una imprescindible sabiduría. El saber sobre los orígenes, el pronunciar las palabras de las fuentes. La posibilidad de relatar cómo fueron los principios, la creación del mundo y de los hombres, los tiempos iniciales, las causas. Todo lo que quedaba encerrado en el lenguaje del mythos. Y si ese lenguaje, si esa palabra mítica encerraba los orígenes, las causas, el porqué de cada una de las cosas, ¿qué pronunciaba esa palabra? Esa palabra pronunciaba la verdad. ¿Y quién era el

encargado de transmitir esa memoria de la verdad de las cosas? El poeta, el vate, el aedo, el rapsoda. Ese guardián de las palabras fue el guardián de la verdad. El hombre de las palabras, cuidaba en esas palabras, la verdad. Por qué el mundo y las cosas, eran, y cómo eran. Así nació el primer momento y lugar de la verdad. Para algunos pensadores posteriores, momento y lugar de la verdad inigualable, insuperable. Superior a las verdades que luego procuró la religión, la filosofía, la ciencia, el arte, desde el logos humano, desde la palabra racional, subjetiva, nuestra, la que hoy portamos. El mito en la primitiva cultura griega fue siempre relato de la verdad, narración explicativa, imaginativa, originaria, sobre el porqué de las cosas. Fue lenguaje fundador del mundo, respuesta a las preguntas humanas esenciales. Pasaje del caos, las tinieblas, el misterio, lo confuso, al orden, a una representación del mundo argumentativa. Y si de lo griego pasamos a la historia sagrada de la revelación bíblica judeocristiana, a lo que cuenta el principio del Viejo Testamento, el libro del Génesis en sus primeros párrafos, ¿con qué nos encontramos? Que en el principio fue el Verbo. Verbo de Dios. Verbo creador de todas las cosas, de cielos, mares, tierras, vegetaciones, bestias y finalmente el hombre. Sólo desde ese pronunciar, en la verbalización divina, Dios creó nuestro mundo de la nada. Verbo gestador entonces, lenguaje primigenio, que en su enunciación crea el mundo. Lo hace aparecer. Lenguaje hacedor originario de la vida y de la historia. El lenguaje es lo que hace al mundo, ser mundo.

La figura del poeta conservó a lo largo de la historia de Occidente, el recuerdo de aquella misión que tuve en la Grecia arcaica, de mediador de la verdad entre los dioses y los hombres. Al mismo tiempo y de muchas maneras, el lenguaje, esa palabra como fondo primero del mundo, que también expresa lo bíblico, retuvo el misterio creador, el secreto de la creación. Palabra y mundo. La radiante significación primera y última de lo humano reside en eso: única criatura que hereda el don de la palabra, el don divino del nombrar. Entonces, desde las dos vertientes culturales magnas, que nos hacen, palabra y poeta cobraron un enigmático relieve a lo largo de los siglos, en las disquisiciones de los hombres que desde la filosofía, la teología, la poesía, la literatura, la astrología, la alquimia, la magia, el arte y también desde la ciencia, pensaron sobre el lenguaje, el mundo y lo poético. Aquella trinidad de la verdad, situada en el tiempo mítico, supuestamente dejado atrás por el progreso humano en sus múltiples vías de búsqueda de la verdad.

El movimiento romántico, que hoy vamos a trabajar en su inicial y vigorosa entrada en la historia a fines del siglo XVIII, principios del XIX, entre otras cosas importantes, repone y realza esta problemática. La palabra,

la poética, el mundo y sus narraciones dadoras de sentido. Y la vierte sobre esa nueva historia moderna que tomaba cuerpo en ideas, modos y métodos en la búsqueda de la verdad, desde la razón ilustrada. Desde esa razón ilustrada de base científico técnica, que había embestido intelectualmente contra una vieja historia plagada de supersticiones. Que había definido, desde el conocimiento lógico racional radicalizado, ensoberbecido, al mito como pura ilusión, pura falsedad, puro error, hijo de explicaciones irracionales y de dogmáticas religiosas que habían predominado como formas oscuras de contar el mundo. El romanticismo, también hijo y celebrante de las Luces de la Ilustración, hace reingresar el dilema del mito, en su preocupación por entender y revalidar lo inacional que cobra vida en todo logos racionalizante. Rescata lo mítico, lo analiza y lo reivindica en tanto forma de conocimiento, como camino de un saber humano también genuino, como fotmas de comprensión y abordaje de nuestra relación con la naturaleza, como explicación de lo más precioso, trágico y sagrado del hombre. El mito como verdad, en su representación. En su ser relato, en su ser revelación. Palabra que narra al mundo desde los orígenes. Y recupera filosóficamente, a partir de esa salvación de lo mítico, la esencia primera de lo poético. Por lo que extrema el valor de la poesía como sustentadora de sentido frente a un mundo nihilizado. Es decir, obliga también a la poesía, a hablar de sí misma, a ser poética filosófica. Como lo va a expresar posiblemente el más importante teórico del romanticismo, el alemán Friedrich Schleger: "Es grandiosa la excelencia de la mitología. Lo que de otro modo se escapa sin cesar de la conciencia, aunque sensible, pasa aquí a contemplarse espiritualmente". Y en otro texto: "La mitología es una creación esencial y voluntaria de la fantasía, debe estar, pues, fundamentada en la verdad. Lo fabuloso, por tanto, no ha sido tan sólo tenido por verdadero, sino que, en cierto sentido, es verdadero". Con lo cual, desde su idea de que "tiene que admitirse que la religión es, como la poesía, un elemento original de nuestra existencia", Schlegel hace reingresar al dominio y a las cuestiones sobre *la verdad*, territorio de lo moderno filosófico y científico, ese otro mundo primigenio de lo religioso poético, "pues la mitología y la poesía son inseparables y ambas una cosa". Para el teórico romántico, se trata de la emergencia, en este nuevo tiempo, de "una nueva mitología", que "ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu".

Nosotros vamos a trabajar sobre ciertos aspectos del romanticismo que puedan enriquecer este viaje por la historia de las ideas modernas. Este viaje por un mundo de ideas con el cual tratamos de aproximarnos a una

autorreflexión actual sobre la modernidad, sobre la tradición moderna. El romanticismo tiene infinitas definiciones y también innumerables formas de ser abordado, analizado. Tal vez su aporte más riguroso lo haya dado en el campo de la estética filosófica, entre el neoclásico desde donde de alguna manera provenía, y el resto del arte moderno al que fecunda y lega invalorables visiones y posicionamientos. Esto último correspondería más a una clase de estética. A nosotros, en este caso, nos interesa en cambio el romanticismo en relación a sus formas críticas con respecto a la abusiva razón ilustrada del XVIII, y con respecto a algunas cuestiones fundamentales que hacen al universo de concepciones e ideas románticas que se diseminarán luego a lo largo y a lo ancho del espíritu y la cultura de la modernidad.

Ahora vayamos a una escena, caminemos hacia el corazón de lo romántico europeo. Una escena que quizás al principio los desconcierte. Pero todo corazón de lo moderno, ese oscuro lugar de intelecto y sentimiento, de lucidez y patología, desconcierta a veces. Una escena que yo también armo con palabras. Una escena que sólo mis palabras testifican, aseguran. La escena transcurre, imaginemos, en 1840. Un hombre, avejentado por los dolores de su vida, permanece sentado, mirando el río, el correr de las aguas. El río Neckar, en Suabia, Alemania. El río de su infancia. Lo contempla desde esa orilla donde nació y creció. Ese hombre vive desde hace cuarenta años en las tinieblas mentales. En la oscuridad de la locura. En el supuesto vacío de la demencia. Vive en una pieza que le cedió piadosamente un carpintero, un tal Zimmer, hace cuarenta años. Ahí está ese hombre solitario, no reconoce a sus amigos, a sus parientes, perdió su identidad, no sabe cómo se llamó alguna vez, no puede dialogar coherentemente con nadie. Ese hombre es un poeta. Se llama Friedrich Holderlin. Es el mayor poeta de la lengua alemana. "Poeta de poetas" lo llamó un filósofo posteriormente, Martín Heidegger. Y antes, fue "el dios de la lengua" para otro filósofo, Friedrich Nietzsche.

Holderlin, posiblemente el más trágico y rotundamente romántico creador de imágenes poéticas. El había escrito antes, mucho antes de esta escena: "dioses bienhechores, si supierais/ cuánto os he querido cuando era niño./ Nunca conocí tan bien a los hombres como a vosotros/ comprendí vuestro silencio/ pero jamás entendí la palabra del hombre". Tal vez el viejo Holderlin esté ahora, otra vez, en aquella escena de su infancia: irrecuperable, infinita en remembranzas, dialogando con sus dioses. Nunca lo pudo saber nadie, porque ya no pudo, como en la infancia, volver a comunicarse, a entenderse con sus semejantes. Porque ha remontado otro tiempo, otra verdad, otras visiones. El poeta ya lo había expresado en sus versos recordatorios de su

niñez: haber conocido aquellas palabras, la de los dioses, hijas únicamente del amor sagrado, diáfanas en su silencio. Y tan diferentes al ruido incomprensible de las palabras de los hombres.

Holderlin había nacido en 1770 en Alemania. Estudió para ministro religioso, función de la cual desertó para dedicarse a la poesía, el ensayo, la reflexión filosófica y estética. En 1793, cuando contaba 23 años, lo encontramos estudiando teología en el Colegio Conventual de Tubingia, de los padres suabos milenaristas. Allí, como estudiante, estrecha una profunda relación de amistad con dos compañeros de estudios: Friedrich Hegel y Friedrich Schelling, dos jovenes que luego se convertirán en gigantes de la filosofía moderna occidental. Viven, en el tiempo de Tubingia, la conmoción de la *Revolución Francesa*, las nuevas ideas de libertad y fraternidad. Leen a Rousseau, reconocen que un nuevo tiempo de igualdades entre los hombres, originarias y futuras, se ha abierto en Europa. Al mismo tiempo son hijos del aporte filosófico kantiano, al que leen a escondidas por las noches en sus habitaciones, porque las ideas de Kant estaban prohibidas, censuradas en Tubingia. Emmanuel Kant trabajó el mundo de la estética, del arte. Habla de una nueva estética de lo sublime, anticipa los fundamentos de una conflictiva y utópica belleza moderna. De una experiencia de lo bello artístico sin fines utilitarios, pura sensibilidad cognitiva cuyo único fin es la forma de la belleza misma, sus complejas resoluciones, pero autónoma en sus búsquedas. Liberada de dependencias que no fuesen la propia libertad y ética del hombre ilustrado. Viven el mensaje de las clases de Johann Fichte, a las cuales asiste años más tarde Holderlin, filósofo que transforma esa nueva subjetividad kantiana y sus lógicas de conocer lo real, en un yo extremo, radical, del cual brota la verdad y los renovados sentidos del mundo.

Ellos tres también viven la autoridad de pensamiento de Friedrich Schiller, teórico, poeta y dramaturgo alemán, que siguiendo el legado kantiano extrema sus aportes en estética. Schiller recupera el tiempo de la *perdida belleza griega*, esa extraviada armonía entre hombre, naturaleza y dioses, y encuentra en el arte el camino de la recuperación del hombre frente al fracaso económico y político del proyecto burgués en la historia. Lo sublime, para Schiller, va a ser el lugar del conflicto, de la belleza moderna eternamente perseguida y recuperada frágilmente, fugazmente. Belleza como verdad que reponga el momento ético y de libertad suprema del hombre moderno. Schiller anuncia la revolución estética a través de un camino educativo, formador, en ese cauce. Ellos tres viven el testamento intelectual del teólogo, filósofo y pietista J. G. Hamann, para quien "toda verdad es particular,

no general", y su argumentación de que "Dios es un poeta, no un matemático", como crítica a los vientos arrasadores de la ilustración de sello descartiano. Pasaje en Hamann de una comprensión juvenilmente ilustrada a un posicionamiento contrailustrado, típica del pietismo, la secta de mayor carga mística del luteranismo, que lo lleva a sostener que la única verdad eran "las poéticas palabras de Dios dirigidas a los sentidos, y no las abstracciones para los doctos". También asisten a la resonancia de las creaciones y la personalidad de *Johann Goethe*. Y al pensamiento del maestro de Goethe en ideas, *Herder*, fundador del movimiento *Sturm und Drang*, tempestad e ímpetu, quien planteó entre muchas otras cosas el valor, en el campo del conocimiento, de las herencias literarias cultas y mítico-populares. Quien argumentó sobre la trascendencia de las identidades históricas nacionales (pluralidad de culturales y ancestros) por sobre saberes y cosmovisiones universales, quien escribió sobre la necesidad de gestar una lengua poética alemana acorde a los tiempos modernos, escapando a los cosmopolitismos de época, que renunciaban a lo que teníamos más de humano. Ellos tres, como estudiantes de Tubingia, conocen a refugiados franceses revolucionarios. Esconden a algunos de ellos en los propios sótanos del convento de Tubingia. Dialogan, discuten con aquellos parisinos que cuentan de la toma de la Bastilla, de la Convención, de la nobleza derrotada por las armas, de Dantón, de Mirabeau, de Marat, de Saint Just, de Babeuf. Y una noche de 1793, conmocionados por esa atmósfera que palpita por los subsuelos de toda Europa, en la plaza del mercado de Tubingia, entre la cerveza de la taberna y con otros estudiantes, plantan simbolicamente El Arbol de la Libertad. El que anuncia el fin de un tiempo y el principio de otro. Y escriben en la pared del dormitorio "Uno y Todo: Heráclito", haciendo explícito en cuatro palabras sobre el muro, la cifra más profunda del sueño romántico en ciernes. La reconciliación de un mundo y un hombre fragmentado, en una unidad originaria y extraviada, que el nuevo tiempo volverá a soldar. Al separarse, terminados los estudios, ellos tres, Holderlin, Hegel, Shelling, jurarán su destino, diciendo: "Por el reino de Dios renovado, nuestra amistad será eterna".

El romanticismo, como nueva mirada moderna sobre la historia, nace en Gran Bretaña, con poetas como William Blake, William Wordsworth, Samuel Coleridge. Y paralelamente lo hace en Alemania, con poetas y pensadores como Novalis, Fridrich Schlegel, Jean Paul, Holderlin. Nosotros vamos a trabajar la vertiente alemana. No porque sea superior en ideas y aportes a la inglesa -aunque entre una y otra gestación hay similitudes y diferencias- sino porque el romanticismo germano tiene una mayor obsesión

por lo filosófico poético. Por desentrañar a partir de ese cruce, culturalmente, el enigma de lo moderno. Por traer a escena, en esa aurora reflexiva de la modernidad, el debate de la verdad, recogiendo para eso, en parte, el inmenso legado griego al que reponen desde una nueva e iluminante lectura.

¿Qué es esa Alemania que ve nacer lo protorromántico y luego lo romántico? En una línea divisoria de difícil demarcación a veces, por ejemplo en lo que hace a la propia figura de Holderlin. Alemania está conformada por una serie casi infinita de ducados, principados, pequeños reinos que la balcanizan desde hace siglos. No viven en su territorio los aires tempestuosos de la Revolución Francesa, aunque luego experimentará la invasión napoleónica postrevolucionaria. Tampoco asiste al avance económico arrollador del capitalismo, sus fábricas y nudos productivos como Gran Bretaña. A fines del XVIII Alemania nos muestra un universo social y político de vida serena. Burgueses y nobles respetándose mutuamente. Ciudades históricas, legendarias, a la medida del hombre, apegadas al cielo y a la tierra. En sus estilos góticos de iglesias y catedrales, en sus estrechas callejuelas, afloran inmediatamente los tiempos pasados, acumulados en piedra, y la conservación de muchas costumbres feudales. Las jerarquías sociales, para ese entonces, parecen eternizadas. El noble, el banquero, el obispo, el comerciante, el magistrado, el artesano, el campesino son figuras consagradas, indiscutibles en cuanto al lugar que ocupa cada una. Alemania es profundamente religiosa, la cultura del cristianismo protestante, el nacido en la reforma del siglo XVI contra el papado, persiste sin alteraciones. Lutero, la figura máxima y caudillo de esa reforma-rebelión religiosa, le otorga a esa fragmentada Alemania su punto de mayor unidad, su lengua, su identidad, su razón de ser en los albores modernos. Alemania es entonces un universo arcaico, rústico en sus ideas políticas dominantes, cerrado en sí mismo. Ciudades-países que respetan códigos milenarios normativizadores, que viven como en la Edad Media de sus ferias anuales, de sus mercados y mercaderes visitantes, de sus dietas y festejos religiosos. Una imagen liminar de esa Alemania son los castillos de la marca de Brandeburgo, rodeados aristocráticamente de parques, jardines y lagos. Con ecos del barroco y del neoclásico en cada uno de los mobiliarios, vestimentas y costumbres de los estamentos nobles. Una cultura que vive en este sentido la influencia francesa ilustrada en sus bibliotecas y cenáculos selectos. Una suerte de historia postergada, retraída, feliz en sus antiguas armonías. Como va a decir Kant en 1781, "el país del intelecto, es una isla situada en un océano de ilusiones".

En ese clima alemán, sin embargo, muchos de sus creadores e intelectuales van a empezar a sentir y a pensar los cimbronazos de los tiempos modernos en plena aceleración industrial, política, científica y social. Las nuevas lógicas del mercado capitalista. La lenta efervecencia de un mundo burgués postergado, los ecos revolucionarios parisinos que recorren Europa, los signos de las industrializaciones en distintos campos productivos, las nuevas y furibundas ideas democratizadoras de la vida y del hombre. Y en ese clima de supuesto retraso civilizatorio, en un corto lapso de tiempo estalla una profunda revolución intelectual, en el campo de la sensibilidad, de las ideas, del pensamiento, de la creación artística, que da cuenta del arribo definitivo de una época inédita, moderna, lanzada a problemáticas humanas de difícil resolución. Como ejemplos de esta eclosión de obras y autores de primera magnitud para la historia de las ideas modernas, tenemos en 1744 el *Werther* de Goethe, una novela que anticipa en el amor y el suicidio de su protagonista las nuevas fronteras de libertad y tragedia del yo moderno, *Los Bandidos* de Schiller en 1781, donde el mal emerge de nuestra naturaleza íntima y social como algo que sólo a nosotros responsabiliza. En ese mismo año la *Crítica a la Razón Pura* de Kant, donde quedan fundadas las condiciones de nuestra experiencia de conocimiento, y dibujado el espacio clave, dicha subjetividad, para situar la posibilidad fundamentadora de verdad y autonomía cognitiva del sujeto moderno. En 1789 *La Muerte de Dios* del poeta Jean Paul, donde emerge el mundo lleno y vacío de lo moderno sobre un fondo de despedida y muerte definitiva de aquel Hijo del Hombre que había otorgado los últimos sentidos. El *Fausto* de Goethe, en su primera versión de 1790, donde la historia del bien y del mal, sus laberínticos caminos que llevan a los saberes ocultos, infintos, a una existencia de fronteras ilimitadas, exponen la atmósfera de una época en sus utopías y amenazas desde las ambiciones humanas. En 1797 el *Hiperión*, de Holderlin, donde la empresa de la liberación humana, heredera del magno espejo mítico-histórico griego, fracasa en lo moderno en cuanto a reconciliar historia y espíritu.

Volvamos a Holderlin. El poeta será el único de aquellos tres del juramento de Tubingia, que será eternamente leal a esos sueños redencionales de juventud. Hegel con los años abandonará esta euforia libertaria, casi anárquica, y terminará justificando al Estado prusiano como punto de unidad imprescindible de una historia en acto. Schelling se hará duro enemigo de la revolución francesa cuando lleguen sus tiempos de sangre, terror, guillotina, y muerte de los héroes que habían prometido un mundo distinto. Sólo Holderlin, aunque también viva su amargo duelo por la danza de sangre del

jacobinismo parisino, llevará los ideales al extremo. No renunciará a los sueños de libertad. Holderlin siente que la modernidad es el tiempo que pone en definitiva evidencia que el hombre ha sido separado de los dioses. Por lo tanto, ha sido expulsado de la armonía con la naturaleza. Ha sido hachado en dos, alma y mente. Ha extraviado su historia. Ese es un momento de extrema alarma, de amenaza. El poeta dice: "Hemos llegado tarde amigo mío/ Sí, los dioses viven/ pero más allá de nuestras frentes/ en el seno de otro mundo./ Un vaso frágil no es capaz de contener/ su perpetua presencia".

Para Holderlin el hombre moderno es un ser desgarrado. Una partícula finita en lo infinito, un condenado al tiempo mortal, y por lo tanto necesitado de una reconciliación mítica. La huida de los dioses, para Holderlin, no es definitiva, aunque dolorosa y de tiempo imprevisible. En el *Hiperión*, Holderlin expone al héroe a asumir la empresa titánica de liberar a su patria sojuzgada por enemigos déspotas, la dulce y antigua Grecia, necesita ahora de un nuevo tiempo titánico que reponga aquella armonía perdida de belleza, virtud y verdad. La liberación triunfa, pero las propias huestes victoriosas se entregan al pillaje y al latrocinio. Nos dice Holderlin con esta obra que la liberación ya no es posible a través de lo solamente humano. En su segunda gran obra trágica, drama sacro, *Empédocles* el protagonista es el filósofo siciliano. El pueblo que lo ha venerado, se proyecta luego contra él y lo expulsa de la ciudad. La sabiduría y sensibilidad suprema de Empédocles, semihumano, semidios, concluye sin salida. El héroe se arroja al cráter del volcán, muere, se sacrifica como Jesús, como Prometeo, por los hombres. Su pecado ha sido revelar lo divino a los humanos, y por eso, perder la protección de los dioses. Su muerte es una purificación y una expiación. Y al mismo tiempo, la imposibilidad de alcanzar la salvación a través de lo divino que ha huido.

El camino humano ya parece imposible. Debemos asumir la historia fracasada. El camino divino, nos tiene llegando con demasiado retraso, los dioses ya se fueron. La heroicidad romántica, en todo caso, es asumir ese fracaso, enfrentar la batalla, reconocer la tragedia de este destiempo. No debe rehuirse el drama de lo moderno. Una tierra, un tiempo, que ha perdido el amparo de los mitos y no puede reemplazarlos con otra mitología que reúnan otra vez, como en Grecia, pensamiento filosófico, hombres, arte, belleza, armonía del todo en el uno. Para el romántico la filosofía necesita ese fondo mítico, recrearlo, imaginarlo, consumarlo modernamente. Y lo mítico, ese relato que penetra en el corazón de la gente, de los pueblos, como lo fue el cristianismo, necesita a su vez de un pensar filosófico nuevo, egre-

gio, excelso, que le otorgue sentido y valores sustantivos. Dice Holderlin: "Lo que hago es tan desmarañado, y tan disparatado lo que escribo, porque muchas veces como el ganso, tengo muy bien plantado los pies en el cenegal de la modernidad, y no puedo volar hacia el cielo del helenismo". Mito y filosofía son dos siluetas que hacen al fondo del pensamiento romántico, y que se resolverán en una búsqueda obsesiva por el camino poético filosófico, o filosófico poético. Por un alzar el vuelo hacia el misterio divino y su quebrada relación con los hombres. Se trata, sin embargo, de mantener los pies bien firmes sobre una tierra castigada, ciega, el lodazal moderno. Y desde ese aferrarse al suelo natal corrompido, aspirar a lo helénico. A esas soleadas islas mediterráneas, a las fuentes áureas donde creció el gran pensamiento, la gran poesía, la conjunción más excelsa entre arte y naturaleza, conjunción que ya la modernidad no pudo restablecer. El mito, ese universo de los relatos de los orígenes y de los orígenes del relato, remite para Holderlin a la literatura, a la poética, a los llamados a ser mensajeros de los dioses. A la obra trágica, en la cual la potencia de las naturalezas divinas encuentran a los héroes con la conciencia de los fatalismos. Remite por lo tanto al arte como manifestación suprema de la hechura del hombre. Lo mítico convoca al océano poético primordial, aquél de los principios mistéricos donde naturaleza y hombre viven la plenitud de su esplendor. Viven la fuerza primigenia que abraza a lo humano en sintonía con lo divino. Lo mítico convoca a Orfeo, a Safo, a Hesíodo, a Homero, a Esquilo, a Sófocles. Llama al poeta. Y también a lo filosófico, al logos de la contemplación majestuosa de la verdad, a la palabra que razona en busca de las esencias, de las ideas, de lo bello, de lo virtuoso, de lo verdadero. Es decir, aquel mundo de fondo mítico remite a su vez a ese otro gran momento griego, el de su filosofía, el de Heráclito, Parménides, Sócrates, Platón.

Frente a la ilustración de base científico-técnica que aparecía desde el siglo XVII y XVIII como la nueva madre científico-técnica del cálculo, la medida, la extensión, el peso físico, la fórmula de probeta, la explicación económica, la verificación de las leyes mecánicas de la naturaleza, la abstracción matemática, el pensamiento y el sentimiento romántico moderno planteará el camino de la poesía y de la filosofía, dos milenarias guardianas de la palabra, como senderos de una verdad mucho más humana, a la medida del hombre en su completud pérdida.

Por detrás de las ideas románticas por cierto se mueven los espectros e idearios de una vieja Europa intelectual y religiosa. Pero eso no fue lo fundamental del romanticismo, sintetizado muchas veces y de manera equivoca-

da de reaccionario, clerical, conservador, irracional, nostalgioso, regresivo frente a los vientos del progreso histórico. En el amplio gesto romántico aflora una plenitud moderna incuestionable. Por cierto crítica, disconforme, melancólica. Pero absolutamente ilustrada y utópica, digna de su época. Para el romanticismo, desde el solo festejo de la razón podada de sentimiento, de memoria, de magia, no había parámetros para reflexionar qué era ese nuevo tiempo tumultuoso de lenguajes, de anuncios, de promesas que sólo la fría razón de laboratorio legitimaba. ¿Qué era la subjetividad de ese nuevo tiempo, que aparecía como mansión de lo racional, que se hacía dueña absoluta de las nuevas clasificatorias, nomenclaturas, axiologías y representaciones del mundo?

El tiempo romántico trata de responderse esa pregunta teniendo en cuenta por un lado los nuevos lenguajes hegemónicos que anuncian transparentar la verdad, llegar a las leyes últimas de la naturaleza y del hombre. Y teniendo en cuenta por otro lado lo que mostraba la escena de la historia. En lo romántico idealista, donde poesía y filosofía buscan infructuosamente fundirse como lengua alternativa a los sueños tiránicos de la razón técnica, surge un nuevo ethos moderno de incalculable significado para la propia modernidad ilustrada. El retorno a lo griego, a esa antigua cultura ahora en ruinas, en vestigios, significa descifrar lo nuevo en lo antiguo. Descubrir lo que acontece, también desde la memoria. Desentrañar lo que sucederá, desde los sueños iniciales y ya alguna vez derrumbados del hombre. Pensar ese comienzo desde otras ruinas como experiencia del hombre. Vivir ese abismo inusual de lo que se inaugura tan portentosamente, desde ese otro abismo que significa el fabuloso esplendor de lo griego, hoy ya mudo, callado, inerte desde hace infinitos años.

En Holderlin, en el joven Hegel, en Schelling, en Schlegel, en Novalis, el reencuentro con Grecia para proyectar la verdad y la mentira de lo moderno, anticipa que la modernidad, más allá de todos sus progresos y adelantos, no resolverá lo que importa. Lo de fondo, lo que está clavado allá atrás poéticamente, luego filosóficamente: el ser y el sentido del mundo, lo trágico del hombre y sus dioses, del hombre y su cultura y su sociedad, del hombre y su pedido de explicaciones últimas. Lo romántico idealista en todo caso es la necesidad de una libertad (en conjunción con una ética desprendida de tutores) que tengan la suficiente altura y jerarquía burguesa, para hacer frente a un destino ya revelado. ¿Qué era lo ya revelado? Que la modernidad, desde tutoría burguesa, desde el Estado burgués, desde valores burgueses, había triunfado incuestionable, definitivamente, y a la vez, ya había fracasado. Esa

fue la conciencia a fines del XVIII y principios del XIX. Esa fue la necesidad de un titanismo romántico-idealista, para emprender la utopía de una nueva mítica. De una nueva conciencia redencional, que luego a través de dos siglos, impregnará cultural, política, estética e ideológicamente el alma de lo moderno.

El horror de la revolución en sus finales. La invasión napoléonica desplegando su grito de guerra. El capitalismo desagregando mundos, terruños y valores. El Estado en manos del mercado y sus leyes salvajes. El dinero como compraventa "libre" de cuerpos y almas. Los nuevos poderes sojuzgando lo que consideraba hereje o enemigo. El arte como simple consolación bella para el burgués traficante de mercancías. Todo ese panorama, a la vista, ya señalaba el fracaso, la esterilidad de los sueños que alguna vez se tuvieron. El redescubrimiento de Grecia, en la reflexión y el sentimiento romántico, es la búsqueda, la invención, el supremo delirio romántico por resituar en escritura, en expresión, en sistemática filosófica, qué se quiso, qué se pretendía en términos humanos, culturales, de espíritu. En cuál espejo medir la auténtica altura de ese hombre ambicionado por la libertad y por la autonomía ilustrada. A la modernidad le sobraban datos, conmociones, pero le faltaba un parámetro para pensar su hombre espiritual, inmerso en la declinación de Dios. El perdido mundo de los archipiélagos helenos, de las islas doradas del Egeo, resultan para Holderlin esa tensión violenta para descifrar la verdadera estatura del hombre moderno en cuanto a su naturaleza en la naturaleza, en cuanto a lenguaje y verdad, en cuanto a mundo y sensibilidad, en cuanto a vida y sentido. Esa era ahora el signo de la tragedia actualizada.

Dice el poeta: "Diariamente pienso en la desaparecida divinidad, aquellos grandes hombres y épocas que cual fuego sagrado convertían en llamas las cosas muertas, y después me contemplo a mí mismo como una insignificante lucecilla en la noche, y me susurro las terribles palabras: soy un muerto viviente". En el fondo escénico de esa imagen del poeta, reluce lo griego, la época de héroes, de sobrehumanidades, de dioses que velan y rigen los destinos. Frente a eso, el poeta descifra el camino de una pérdida moderna de la inocencia, de la ingenuidad, la ciega transparentación y nihilización de un mundo: lo humano insignificante, desprotegido, agonizado.

Lo romántico tiene entonces ese fondo antiguo, como fantasmal escenografía para develar de qué se trata ese sueño moderno que llena y vacía el mundo, al decir del poeta Jean Paul. Y en ese contraste, brota una crítica romántica a la pérdida de ese sentimiento que reúne lo humano, que cons-

truye la clave del hombre particularizado, del hombre en singular, del yo intransferible. La modernidad sería, desde esta perspectiva, una barbarie agudizada, y al mismo tiempo una busqueda inusual, entusiasmante, inédita, de fundamentos: desde ese yo nombrador, enunciador. Desde ese yo silábico romántico, que hace de la poesía la gesta mayor de las indagaciones. El poeta va en búsqueda del nuevo relato sustentador, de una exploración en lo mítico vaciado, y ahí encuentra sólo el interrogar de la poesía y la filosofía, para lo que realmente importa. El propio Holderlin buscará en su poética una nueva amalgama divina, Dionisios y Cristo, esa figura inconcebible de dos rostros en uno que reúna la llama del Olimpo griego con lo trágico del redentor cristiano. Un tiempo renovado de fuegos sagrados que despierten, como dice, a las cosas muertas. Una visión aventurada del poeta, allende las fronteras humanas, sabiendo, como el propio Holderlin dice, que "el hombre no soporta, sino por breves instantes, la plenitud de lo divino". Pero siendo conciente también, que "a nosotros nos corresponde, poetas, enfrentarnos a las tormentas de Dios con la cabeza descubierta".

Reconciliar al hombre partido en alma y cuerpo. Suturar las distancias que separan mundo y lenguaje, verdad y felicidad, ideas y sentimiento, razón y sin razón, ciencia y videncia. Arte y Mito. Naturaleza y criatura. De eso se trata, sabiendo el peligro que se corre en la empresa. ¿Cuál peligro? Ir más allá de la razón, escalar ese sentimiento de infinito perteneciente a los dioses. Develar el enigma del silencio de los Celestiales, traspasar el velo y ver la constelación que sólo a ellos corresponde. Soportar la plenitud de lo divino con la cabeza descubierta. El poeta, guardián de las palabras por legado milenario, a través de ellas tienta y desafía su propia integridad, su propia cordura. Dice Holderlin: "Locos, todos, todas las palabras inútiles, sólo cuando son tocadas por el fuego del espíritu se convierten en fuego". El poeta advierte en la normalidad, en ese mundo cotidiano de palabras inútiles, la verdadera locura que atenaza al hombre. La falacia de esa cordura que esconde la sin razón, el sin sentido, el olvido, la pérdida de toda heroicidad de la vida, el propio olvido de la naturaleza frágil y a la ver portentosa del hombre. "Sólo cuando son tocadas por el fuego de la vida", dice Holderlin. Sólo cuando se traspasa esa frontera, esa supuesta razón, se contempla el fuego sagrado, el esplendor de los enigmas, el Uno reintegtante de las fuentes. "Para una alianza fraterna, mi voluntad convocó a lo inconmensurable", siente el poeta. Convocatoria a la iluminación del sentimiento, a la iluminación extrema. Más allá de los lindes, más allá de los confines de esa vida caída en un cenegal. Lo inconmensurable es para el poeta lo todavía impro-

nunciable, lo todavía indecible, lo que provocó la lejanía de los dioses. Esas palabras, esas imágenes, que el poeta persigue con palabras y con imágenes. Esas respuestas últimas de lo divino, sobre el porqué de sus viejas cercanías, sobre el porqué de sus futuras cercanías.

En Holderlin, de manera emblemática para una modernidad desesperada por una nueva Verdad que fundamente un mundo des-sustentado de los dioses, se hace evidente su camino hacia otra razón. Hacia una razón otra. Hacia las ruinas de esa razón que lo sostienen en medio de las desconsoladas circunstancias humanas. Llegado un momento de su poética, él expondrá que su camino no tiene regreso. La verdad imperante es un señuelo, es un sueño racional que condena de manera falaz a la cordura y a la locura. Que separa aguas, que impone límites. Holderlin presiente que su viaje poético no tendrá regreso a la normalidad del hombre desamparado. "La felicidad, el espíritu y la juventud hace ya tiempo que se fueron. No me queda más que la miseria y la locura", dirá el poeta, sintiendo que se desgranan y se desagregan sus visiones. Su palabra, en este caso, toca lo más profundo y abismal de un armado cultural histórico: verdad y locura, significado y desintegración, vida y muerte. Como su personaje, Empédocles, también Holderlin se pregunta: "¿No está ya turbada mi mente? Puesto que he revelado más de lo que conviene a los mortales". La locura, la pérdida de esa realidad, presagiaba para Holderlin, quizás, el tiempo enigmático de "la no razón". De una no razón destinal, alumbradora, fatídica. Pero en ese gesto titánico, agonístico, Holderlin y su vida se abalanzan en una crítica rotunda al mundo reglado por las razones de ciencias y poderes. Dice el poeta: "La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, es la que ha corrompido todo. En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable. Ahora estoy aislado entre la belleza del mundo". Todo queda conmovido en ese último gesto poético de conciencia filosófica: razón y locura, sociedad y víctima, ciencia y mito, desierto y dioses bienhechores, filisteos y poetas, cultura y barbarie. En cada una de esas duplas, el mundo es conmovido por esa mirada de fondo romántico exasperado. El poeta denuncia el mundo acontecido, siente que la realidad no protege, sino que arrasa. Siente que para entender al mundo, trágicamente debe abandonarlo. Siente que "la palabra más peligrosa" es la poética, la que corre eternamente detrás de una belleza desintegrada en el mundo moderno. En su juventud había escrito: "Renunciad al placer de rebajar lo grande. No intentes detener los corceles del sol". Sobre ese mapa que reúne cielo y tierra, deseo y primera divinidad del firmamento, viaje del jinete hacia lo infinito en lo humano, el poeta trazará la trayectoria peligrosa de su vida.

Años después, preanunciará Holderlin: "Y cuando el tiempo impetuoso arrastra con demasiada violencia mi cabeza, cuando arrastra la miseria y el desvarío de los mortales, cuando el tiempo estremece mi vida mortal, haz que recuerde el silencio en tus profundidades". El poeta anuncia su silencio final. Su ostracismo del mundo. Su exilio de la época. Su muerte en vida. Desde 1806 hasta 1843, el mayor poeta alemán penetrará en esa otra realidad, tal vez la que buscó ascender, escuchar, contemplar, deletrear, pronunciar. Será entonces el tiempo de su demencia, de su locura, al borde del Néckar, el río de su infancia. ¿Cuáles habrán sido sus visiones, sus sueños, sus palabras silenciadas en esos años "fuera de la razón"? Incomunicables, nunca las sabremos. Se atrevió "a las tormentas de dios con la cabeza descubierta". Nos queda su poesía, que en infinitas partes, versos, imágenes, es como si nos contase lo que iba a buscar allá, del otro lado de la razón. "El hombre nos soporta más que por instantes la plenitud divina. Después, la vida no es sino soñar con ellos. La angustia de la noche fortalece, mientras llega la hora en que aparezcan los héroes", dice Holderlin, anticipadamente, de su propia travesía final. Y agrega: "Entretanto, a veces se me ocurre que es mejor dormir, que vivir sin compañeros y a la espera. Para qué poetas, en estos tiempos de miseria. Pero ellos son, me dicen, semejante a los sacerdotes del dios de las viñas, que en las noches sagradas andaban de un lugar a otro".

No es tiempo de poetas. El poeta en la Grecia dorada, en la tierra de las viñas y las fiestas, era el mensajero de los dioses, de aquéllos que ahora han huido, se han ido, callaron. Dejaron sólo su silencio, su sitio vacío. Pero el nuestro, también es un tiempo insoslayable, el de la espera, el de una noche sideral, absoluta, que sin embargo fortalece. Pensará Holderlin: "a quien sufre con lo extremo, le conviene lo extremo". Hasta que vuelva el mundo de los héroes y los dioses, su regreso. En este sentido, podtíamos afirmar que el romanticismo de Holderlin se hace presente como una carga trágica que compete al hombre desde antiguas edades. Pero que lo moderno expone de una manera radical, demencial, en cuanto a ese precipicio de pérdida de sentidos que conlleva un mundo social fragmentado, comandado por las apetencias económicas del bárbaro burgués. Lo trágico es esa naturaleza priomordial del hombre, olvidada, debilitada, vencida. Pero que precisamente, desde esa fragilidad, puede expresarse humanamente, heroicamente. Cuando esa naturaleza, en su expresión divina, irrumpe trágicamente, en este caso la huida de los dioses, el hombre descubre su signo originario: su propia naturaleza desguarnecida. Olvido y recuerdo forman entonces el dibujo de lo trágico para el tiempo del distanciamiento de los dioses, para ese tiempo nocturno, que está hecho de pura lejanía, de dolor, del aguardar el futuro arribo de los dioses.

El romanticismo percibe las hondas grietas que se abren bajo lógica racional moderna entre el hombre y naturaleza. Entre el hombre y una auténtica relación con el mundo. Entre el hombre y ese cúmulo de sentimientos indecibles, oscuridades, instintos, voliciones, que lo constituyen. La razón científica, la ley mecánica, el mundo devenido extensión medible, cuantificable, calculable, no da cuenta de los sentidos y de la naturaleza más genuina de lo humano en la historia. Esa será la crítica más severa y abarcadora del pensar romántico al apogeo de la razón ilustrada que se labra en el XVIII. ¿Dónde situar la pasión y sus penumbras frente a la luminosidad homogénea de la razón? ¿Dónde situar lo nocturno del hombre y de lo real, frente al descuartizamiento metodológico de las ideas claras y sencillas cartesianas? ¿Qué decir de lo onírico, del ensueño, frente a la dureza de una vigilia que todo lo universaliza, lo eterniza en verdad para siempre y en todo lugar? ¿En qué lugar del saber tiene cabida el sentimiento, la angustia, el miedo, frente a las fórmulas y ecuaciones del hombre de la sola razón ilustrada? ¿Cómo hacer presente el inconciente del hombre, palabra reiteradamente usada por los románticos en su valorización de los sueños, frente a postulados que sólo planteaban el momento conciente de un sujeto racional, filosófico, experimentador científico de la realidad y sus leyes? Para el romántico, esa edad de "la salud de la razón" que había celebrado Voltaire frente a los descubrimientos de Isaac Newton, en realidad devenía "edad de la enfermedad de la razón", donde el sujeto se perdía. Se empequeñecía, se nulificaba a cada explicación científico-técnica de su porqué más profundo en el mundo. El romanticismo, en sus variantes poético filosóficas, o en su ensayismo filosófico poético, advierte esa escisión que producía la historia entre hombre y naturaleza. Entre el sentimiento y el brillo de los doctos, como había afirmado y criticado Rousseau, colocando al sentimiento como la más alta envergadura del hombre en el camino de su ardua existencia.

Para ciertos poetas románticos, como por ejemplo el británico William Blake, la experiencia símbolo de ese amenazante desencanto, desertificación del mundo, estaba representada por los descubrimientos científicos, de primer orden, del inglés Isaac Newton. Figura, la de Newton, que sirvió tanto a sus apologistas como a sus desacreditadores para emblematizar una época de mutaciones trascendentes en la crónica de Occidente. Newton, desde sus observaciones, cálculos y estudios, había develado el orden mecánico del mundo, la mecánica celeste, el porqué de los cursos de los astros, su atracción y recorrido. Orden mecánico al que había que seguirle la pista para transparentarlo analítica y objetivamente. Newton, como ningún otro en

aquella coyuntura, aportaba a una transparencia del misterio de los cielos, el magno y milenario espacio de Dios. Corría sus velos, quebraba sus secretos, llevaba ese descubrimiento a la utopía de pasar de la mecánica celeste y sus leyes, a la mecánica humana y sus leyes, a la mecánica de la sociedad y sus leyes. Finalmente, su esplendoroso descubrimiento, legitimaba que la naturaleza sólo podía ser leída, en su verdad, desde lo que la razón científica iluminaba de una vez y para siempre.

Frente a este optimismo de la ilustración, que anunciaba resolver las problemáticas humanas en base a dispositivos y operatorias de razón científico-técnica, el planteo romántico trata de poner en cuestión las constelaciones olvidadas, marginadas, ignoradas, negadas por ese mismo pensamiento de Las Luces. El mundo europeo provenía de siglos de indagar y cavilar religiosa, artística y filosóficamente sobre el ser y los fundamentos de las cosas, sobre los caminos hacia la verdad tensados entre la razón y la fe. La eclosión ilustrada, la entronización del camino científico y sus rigurosas metodologías en base a una razón inductiva y deductiva, que se desposesionaba de toda otra forma intuitiva, sentimental, imaginativa, instintiva, feística, pasional, mística, adivinatoria, especulativa del hombre, forma parte también de esa inicial diconformidad y rebeldía romántica. Lo romántico no es un forzamiento arbitrario de la modernidad en su mundo de ideas. No significa una reacción conservadora y temerosa ante un mundo en caótico cambio de perspectivas, como tampoco, en el otro extremo de las consideraciones, significa el mundo real develado sólo desde la impronta romántica. El romanticismo desde su mirar trágico poético, desde sus caminos mítico-literarios, desde la especulación filosófica que descifra una desconciliación en la naturaleza humana, desde su desconsuelo frente al dios muerto, desde su discusión por cuáles caminos del conocimiento, puebla a la modernidad de la más profunda, antigua y fabulosa historiografía humana por hallar respuestas, que todavía, aun hoy, no encontró. Trae a lo moderno, indefectiblemente, destinalmente, ese corazón oscuro del misterio que resiste a las explicaciones. Que vive de su sueño de ser dicho y de su indecibilidad. Y por lo tanto, que sospecha de toda región iluminada brutalmente, mecánicamente, depredadoramente, donde lo que queda herido es el hombre y sus secretos, y sus enigmas, y sus lenguajes arcanos.

Podemos ejercer otras miradas sobre lo romántico, que hacen sobre todo a una subjetividad social, cultural, artística, que crecerá como tipo de sensibilidad en las primeras cuatro décadas del XIX en Europa, y también en nuestra América Latina, en nuestra historia nacional. Sensibilidad que ya

está perfilada en este planteo de fondo y con intenciones abarcadoras que hemos recorrido, pero que asumirá múltiples variables para conformar un estilo, un perfil del espíritu moderno, entre la revolución de 1789 y 1850. Un alma indeleble de lo moderno, un "alma enferma" según sus detractores, pero definición que también fue postulada por algunos románticos. ¿Enferma de qué? El romanticismo, como hemos visto, abre las compuertas literarias pero también existenciales, de lo que la vida tiene de secreto, de magia, de experiencia intransferible. De aquello irracional que nos recorre, aunque podamos reflexionarlo en términos de razón. El romanticismo es la gran madre proveedora de lo que luego, la modernidad ya avanzada de fines del XIX y a lo largo del siglo XX, dedicará sus mayores esfuerzos de inteligibilidad. El hombre romántico que hemos visto desde la experiencia alemana, rescata de manera crítica aquellos mundos que la ilustración desconsideró en su batalla contra los credos, poderes y desigualdades irracionales de la historia proveniente. Y en ese rescate crea un tipo humano, social, cultural, literario, estético, tanto masculino como femenino. Un tipo, una silueta, un alma moderna para la cual la angustia frente a la vida, los miedos que atraviesan la mente y nuestro cuerpo, el inconciente que actúa más allá de nuestros controles sociales, los sueños que nos lanzan a inconcebibles vidas propias y nos pueblan de claves insondables, el amor erótico que nos hace renacer de manera extrema o nos hunde en el peor de los desasosiegos y la melancolía, todas estas constelaciones, para la febrilidad romántica serán lo más auténtico y único que conforma nuestro yo. Una intimidad tan infinita como lo divino. Una introspección tan ilimitada como la inmensidad del universo. Una magia interior partera y creadora de lo más real del mundo. Una fragua de sensibilidad y de imaginación subjetiva, que redefine la figura del mundo, de lo real, y repone, casi a la manera renacentista, la potencialidad de ese microcosmos que somos. Tanto para el dolor como para la dicha, tanto para los ensueños como para la nostalgia de mundos perdidos. Y sobre todo, para un saber, para un conocer, para un encuentro con la verdad, que nada tiene que ver con cifras y ecuaciones abstractas colgadas de reglas metodológicas.

Podríamos hablar de ese "mal" del deseo insatisfecho como una característica romántica por excelencia. En una cultura moderna lanzada hacia el futuro, hacia promesas y ofertas incontables, cada vez más metropolitana, abigarrada, ofertadora de cosas, surge un perpetuo deseo por "lo otro", por lo que siempre se posterga, por lo que nos haría feliz y no se alcanza. Un deseo sin objeto que pregnará al sujeto moderno, lo afligirá, lo hará pensar en viajes y travesías hacia otros territorios y experiencias del alma atribulada,

insatisfecha. Lo estrellará en amores desilusionantes y en idilios que jamás llegarán a cumplirse. Esto gestará una conciencia, una subjetividad romántica frente al mundo cotidiano, que busca el dulce placer del sufrimiento, lo bienhechor de un dolor que activa y despierta imaginarios. La sublime sensación de la nostalgia que nos hiere por los mundos perdidos, por las edades que se van, por paisajes que quedaron atrás, por sentimientos que concebimos para siempre y mueren indefectiblemente. Lo romántico, desde esta perspectiva, sería un peregrinaje hacia algo sin punto de llegada. La búsqueda de aquella flor azul, única, inasible, que inmortalizó Novalis, tal vez con Holderlin, el otro gran y majestuoso poeta romántico alemán. Un viaje no tanto hacia afuera, geográfico, sino hacia adentro de uno mismo. Hacia nuestros propios abismos y regiones desconocidas, que laten y no se dejan precisar. Un viaje hacia nuestro inconciente, hacia lo divino y lo diábolico que portamos generalmente sin saberlo.

El romanticismo no puede disimular su originaria configuración en sede estética, como hemos visto, aunque luego se despliegue como tipo social, como forma subjetiva que plaga a una época. El romántico se siente en un mundo sin alma y desespera por hallarla, por reconquistar una relación con otro sentido, con otras referencias que revitalice lo existencial del mundo y las relaciones. O por el contrario, ese desierto de pasiones, esa rutina y tedio de la vida, lo transportan a una soledad mística, heroica, incompartible, sufrida, añorante, donde se entrega a la búsqueda de lo infinito, de lo ilimitado, al quiebre de toda frontera interior. Pero por sobre todo, el espíritu romántico tendrá una piedra sobre la cual edificó su iglesia, su religión, y ésa será el amor, en sus más profundos y desoladores significados. En el amor, hombre mujer, amistad entre amigos, amor a ciertos tiempos, paisajes, ideas, recuerdos, el romanticismo descubrirá ese salto indecible, sagrado, mágico hacia el infinito al cual aspira. En el amor palpará la Unidad perdida del hombre, la reconciliación de mente y cuerpo, de intelecto y corazón, de fábula y realidad. En el amor acariciará la armonía entre su finitud y el infinito. Entre lo profano y lo religioso. Entre lo físico y el alma. Entre el deseo y su cumplimiento, entre el dolor y la dicha. Entre el ahora y su melancolía. Y fundamentalmente será el amor de los amantes, en sus nocturnidades, paisajes, gestos, besos, posesiones, reencuentros, imposibilidades, la comarca más excelsa donde el alma romántica fundará su cifra clave.

Vayamos a otra escena que podría calar en la médula de lo romántico. Construyamos una imagen tratando de que esa imagen nos cuente mejor que las palabras una historia. Imaginemos un paisaje rural, una llanura con

ciertas ondulaciones, el pasto ya oscuro por un atardecer que es casi nocturnidad. Un viento recorre el paisaje, lo agita en silencio. Hay un hombre de rodillas junto a una sepultura, frente a una lápida que dice un nombre. El joven viste de negro, su capa es mecida por la ventisca. Su sombrero yace respetuosamente entre sus manos. El cielo, en su deshabitado crepúsculo, muestra nubarrones encrespados ascendiendo por el horizonte. Es la hora incierta donde agonizan la visiones diurnas y se alzan amenazante las sombras de la noche. Sólo se destaca, en esa inmensidad despavorida, la silueta reverencial del joven frente a la tumba. El tiene 27 años. El año es 1797. Sus ojos cubiertos de lágrimas no le impiden contemplar aquellas letras grabadas en la piedra. El se llama Friedrich Leopold, barón de Von Hardenherg. Es un poeta. Un majestuoso poeta, que inmortalizará su obra bajo otro nombre: Novalis. La imagen nos cuenta la historia: esos atardeceres, siempre ese mismo lugar, siempre esa hora, para gestar esa misma escena pictórica. Su silueta como una mancha oscura, única en el paisaje, única en el mundo. Su voz transida que monologa, que habla con su amada muerta. Con el amor supremo de su vida. Novalis aguarda la noche para hermanarla con su noche íntima, dolorida, para la cual ya no habrá consuelo. Escribirá en su obra poética más reconocida, *Himnos a la Noche*, el universo de imágenes y sentimientos que envolvían su vida en ese trance: "solitario estaba yo de pie frente a la tumba que en la colina árida ocultaba en el espacio angosto y oscuro la imagen de mi vida -solo como no lo estaba ningún solitario, movido por un miedo inefable- sin fuerza, con la suma de la miseria... pendía de la vida fugaz que se apagaba con anhelo infinito: entonces cayó de la lejanía azul... una tormenta crepuscular y de una vez rompió el lazo del parto la cadena de la luz".

En ese tiempo escribe un *Diario Intimo* que hoy forma parte de su biografía literaria. Y en el que podemos leer día ttas día, los sentimientos que lo embargan. Frases de ese diario nos dicen cosas como éstas: "A primera hora, las cosas mas diversas han pasado por mi imaginación, mi resolución vacilaba". Al día siguiente: "Hoy he pensado mucho en Sofía. Una sensibilidad más rica que de costumbre habitaba en mi espíritu. He trabajado mientras tanto, con amor, en mis recuerdos". Dos días después: "Mi resolución se mantiene y el valor no me falta. Por lo que se refiere a Sofía, todo irá de bien en mejor. Es menester que yo viva siempre más y más dentro de ella. Sólo me siento verdaderamente feliz cuando me hallo dentro de su recuerdo". ¿Cuál es esa resolución que vacila, que vuelve, que se mantiene impertérrita en su alma? La del suicidio. La de quitarse la vida. La de desprenderse para siempre

de esa circunstancia terrestre, crucificada en la pena, y remontar hacia un amor eterno, celestial. Tan eterno y celestial como lo fue mientras ella vivía.

Novalis no se suicidará, pero morirá pronto, dos años después, en Alemania, a los 29 años. Poeta, ensayista filosófico, crítico literario, sus obras y sus ideas iluminan auríficamente el primer trazo romántico de la modernidad estética. Había nacido de una familia noble venida a menos. Había estudiado y se había recibido de Ingeniero de Minas, pero fue el mundo del arte, el universo poético, el que definió su vida de creador. De una belleza poco común, extasiaba por sus rasgos. Friedrich Schlegel, el teórico del romanticismo, amigo suyo, dirá de Novalis: "se siente una sensación extraña y aterradora frente a la hermosura de su rostro, de sus gestos, de su voz". Novalis formará parte del grupo romántico de la ciudad de Jena, bajo el liderazgo de Schlegel, filólogo, maestro, y la autoridad guiadora de Friedrich Schiller. Había cursado las clases de Fichte, donde supo que ese sueño idealista del yo extremo, encontraba su más alto rango en la individualidad creadora, estética. Había leído los trabajos sobre la filosofía de la naturaleza de Friedrich Schelling, aquel amigo de juventud de Holderlin. Había recibido el mensaje intelectual de Herder y su exaltación de Shakespeare, el poeta inglés que inauguraba el drama moderno a principios del siglo XVII. Era lector apasionado del "Willams Meister", una obra de Goethe sobre la formación espiritual de un joven para los tiempos que transcurrían. Participaba en la revista *Athenäun* (El Ateneo) de Friedrich Schlegel. Se había consustanciado con la saga del amor cortés de Provenza y el amor galante del tiempo de los caballeros medioevales.

Novalis se enamoró perdidamente de Sofía Von Khun, una joven campesina de apenas trece años, tan hermosa como analfabeta. Figura que lo fue subyugando por su belleza sin duda silenciosa, por sus picardías de ser casi una niña. Por aquello que el poeta veía como lo inmaculado de la naturaleza de Dios en estado puro, libre, armónico, cálido. No importaba la erudición de ella, sino su presencia en el mundo como lo bello estético, como lo inspirador. Lo demás, las honduras y cúspides del amor, corría por cuenta del poeta. La comunión de las almas, el encuentro del amor transido por el hálito de lo divino, debía congeniar la gracia con el testigo capaz de reconocerla. Lo precioso, con la pasión del poeta. Como un arroyo de murmurantes aguas, como una planta florecida, como la majestuosidad de un valle contemplado desde lo alto, como una cadena de picos nevados vistos al atardecer, Sofía Von Khun era la naturaleza amada, humanizada, casi prelógica, llevada a trazo superior de Dios. A la magia de esa creación insondable del

demiurgo del mundo, que encontraba en el poeta amante el segundo momento que consumaba aquella obra. Del verbo de Dios, al verbo del poeta con sus versos y sentimientos expuestos en escritura, en desasosiego, en dicha. Camino misterioso, inigualable, del amor celestial y del amor terreno, inscripto en la figura de una muchacha entre su ser niña y su ser mujer. Muchacha que inopinadamente muere en ese tránsito, agoniza frente a los ojos enrojecidos del poeta, y queda destinada a la inmortalidad. No era el cuidador de bueyes el que la había amado. Era Novalis, nada menos. Sé que el feminismo, y tal vez con razón, pondría algunas objeciones a Novalis y su forma de encarar la vida, y también a mi ausencia de crítica al respecto. Pero perdonemos por hoy a este gran romántico, inmenso en sus ideas y en sus inspiraciones.

Novalis será un romántico que elegirá en el fondo mágico de las palabras, en su irradiación mística frente al ocaso de las creencias religiosas, una última visión anunciadora de otro tiempo del hombre. El utopiza esa potencialidad del yo creador, poético, nocturno, para rivalizar con las enciclopedias ilustradas de las racionalidades diurnas, hegemónicas. Dice: "Cuando ya los números no sean las claves de todas las figuras/ cuando éstas canten y se besen/ sabrán más que el más profundo de los sabios/ Cuando en los relatos y poesías se reconozca la historia/ la eterna historia/ bastará entonces una palabra secreta/ una única palabra/ para que de pronto/ todo el ser trastocado emprenda el vuelo". El poeta sueña con otro relato, antiguo y nuevo, primordial y prometeico, sin números ni logaritmos ni geometrías abstractizadoras, que nos pongan en otra historia, en otra relación, sensibilidad y conocimiento del mundo. La revelación romántica de otra escritura que reponga al hombre.

En el ya citado *Himnos a la Noche*, Novalis gesta una relectura cosmogónica moderna, para dar cuenta de aquel fondo que inspira al movimiento romántico estéticamente. Novalis radicará la promesa en la noche, también los augurios y la memoria del hombre. La penumbra de lo real, el manto oscuro de los siglos, hace cobrar vida, significado, inteligibilidad, a lo inerte, al espíritu muerto. Lo nocturno es el lugar del miedo, de la soledad intransferible del hombre. Es la región de la angustia creadora, del quiebre del olvido, de la resurrección de los recuerdos. La noche, para Novalis, es el espacio de los sueños con los ojos abiertos, es lo que encadena un sentido perdido y a recuperar humanamente, o a melancolizarlo sin tregua ni final. Universo del sueño, del pavor, de la dicha sin interferencias, de la vida que piensa en la muerte. Universo que nos aproxima a la experiencia de infinito. Lo falso real, lo exte-

rior, se agota. Las cosas que interrumpen la necesidad sin límites del yo, desaparecen. Los astros nos devuelven deslumbrantemente la creación de Dios, su reino celestial titilando en cada una de sus lejanas y majestuosas obras. Lo negro de la noche ilumina lo que importa, la magia del hombre y sus imágenes, y sus palabras libres. La noche retiene los secretos idos y por venir. Retiene al poeta, al antiguo y primordial de aquella Grecia arcaica, al poeta celestial que iluminó con estrellas la ruta a Belén para el nacimiento del hijo de Dios, y también al poeta amante frente a la tumba, frente a la muerte de ella, que en la nocturnidad regresa, más real y cierta que nunca.

"Yo me vuelvo hacia la noche secreta, inefable y santa" -dice Novalis- "allá lejos, el mundo desierto y solitario ocupa su sitio, hundido en una fosa profunda". Y más adelante "Celestes como aquellas estrellas relampagueantes nos parecen los ojos infinitos que la noche abrió én nosotros". La poética invierte el mundo consagrado, y devela en esa mutación dónde está el desierto, y donde el relampaguear mágico anunciador. La noche, para Novalis, abre el cielo "para antiguas historias", para "infinitos misterios". Como si en lo nocturno, en el deseo inefrenable, en el instinto brotase únicamente la vida, el propio recuerdo biográfico, los enigmas de la criatura. "¿No traen el color de la noche todo lo que nos entusiasma?" se pregunta el poeta. ¿No trae nuestros cuerpos, nuestras fantasías, nuestro placer, nuestras ansias, nuestras voluptuosidades, el secreto que portamos de nosotros mismos?

La noche: territorio invisible a los ojos fríos del especialista, a las perspectivas exactas, a lo simplemente cuantificable, a lo técnicamente verificable desde algún método de base científica. Es en el lenguaje donde anidan los mundos posibles, a partir de una relación linguística-amorosa que renunciaría a todo lo corpóreo, a todo lo exterior, a los simulacros de la realidad, para la gestación de aquéllos. Desde una ascesis creativa que posterga infinitamente la posesión de lo buscado. Donde sólo la palabra tantea, en la oscuridad, las nuevas siluetas que tendrán las cosas. Para Novalis, ésa es la constelación de lo poético, el sitio de las palabras todavía calladas, amorosamente nupciales, genéticas, mágicas como las de un alumbramiento, para que emerjan como nuevo mundo en el mundo. Dice Novalis: "la poesía es representación del alma. El sentido poético está en comunión con el sentido místico. Representa lo irrepresentable. El poeta es literalmente insensato. El sentido poético está vinculado con lo profético y lo religioso. Las palabras del poetas están santificadas por algunas maravillosas reminiscencias. Necesita librar a las palabras de su sentido habitual, general, para conferirles otra significación única, evocadora".

Lo romántico, desde la perspectiva novaliana de engendrar otro tipo de conocimiento, de relación con el conocimiento, se inscribe en la atmósfera utópica de la ilustración, pero desde otras latitudes y herencias. Podríamos entender al romanticismo como un amplio planteo donde lo poético, lo filosófico ligado a un indagar primordial, le disputarán a la razón científico-técnica las vías de la verdad. Los lenguajes de acceso a esa verdad. Y por lo tanto, los significados últimos de esa subjetividad moderna productora de sentidos y legalidades. Podríamos decir que lo romántico abre el ancho curso para lo que luego fueron las más importantes indagaciones intelectuales modernas. Arte, psicología, psicoanálisis, antropología, literatura experimental, filosofía de la sospecha, teoría revolucionaria, teoría crítica, hermenéutica, teoría cultural, linguística filosófica, experiencias artísticas de vanguardia, teorías deconstruccionistas. Todas estas cuencas, corrientes, disciplinas, no hubiesen sido lo que fueron, lo que son, sin ese magma vital que habilitó el movimiento romántico en las primeras tres décadas del siglo pasado. En este sentido podemos hablar del romanticismo, globalmente, como un movimiento estético, filosófico, político, científico. Que nace en los albores de la modernidad, cuando se pone en marcha el Proyecto de la ilustración en ideas y en política. Movimiento de crítica rotunda a muchos postulados, estrategias y concepciones de la razón como fuerza renovadora de la historia.

Para concluir la clase, y tomando esta noción de movimiento como muchas veces se lo denomina, trataremos de reunir los principales planteos que expondrá el romanticismo en el campo de las ideas y concepciones modernas.

- En primer término, una sensibilidad cultural que hace explícita *la angustia de la* razón, como coordenada que discute con aquellos lineamientos que proyectaban la historia moderna, reasegurada de antemano por la salud de la razón.

- En segundo lugar, el posicionamiento de un *yo moderno sensible, utópico, descentrador permanente de lo real*, frente a un racionalismo nomenclador, científico, clasificatorio de la vida, que vaciaba al sujeto de toda problemática relacionada con la tensión racionalidad/irracionalidad.

- En tercera instancia, *la recuperación, para el hombre, de su historia personal y colectiva*, como *tragedia intransferible y de consistencia redencional*, frente a un iluminismo racionalista que tendía a abstraer lo histórico diferenciador, a aplanarlo en la ideología de lo universalizable y sujeto a leyes simplementes necesitas de ser descubiertas.

En cuarto lugar, *la conciencia de* un *alma desconciliada, necesitada de ser pensada* en su *reunificación*, misión que sobre todo concernía a los lenguajes del saber nucleadores, agregantes, profanos y sagrados, frente a la disgregación, desagregación y fragmentación disciplinaria de la razón científica secularizadora.

- En quinto término, *la reposición del lenguaje poético*, como vía de conocimiento, sensibilidad e imaginación, frente al lenguaje instrumental, desustancializado, de la comprensión científico-técnica.

- En sexto lugar *la puesta en escena reflexiva y expresiva de los lados oscuros de la razón, y de lo particular subjetivo*, frente a la ambición iluminista dé explicarlo, transparentarlo, universalizarlo y equipararlo todo.

- En séptima instancia *la recuperación de la memoria, del pasado, de lo reminiscente como constitutivo del sujeto de la cognición*, frente a una idea sólo situada en la fe en el progreso, la aceleración lineal hacia adelante, el arrasamiento de las herencias.

- En octavo lugar *la emergencia de un yo de comprensión trágica* de la condición del hombre, rescatada de lo primordial del pensamiento civilizador, frente a un yo racional, cerebral, de exclusiva resolución teórica en la interpretación de la realidad y su sujeto.

Bueno, con esto concluimos esta travesía por el romanticismo, que inaugura una de las grandes, gigantescas almas que tendrá claramente presente el siglo XIX y en muchos aspectos también el siglo XX. Revoluciones políticas que fundaron patrias y unidades nacionales, proyectos artísticos, críticas recurrentes a las cosificaciones modernas, formas melancólicas de situarse en la vida, euforias y fanatismos transformadores que terminaron pesadillescamente, reconocen la estirpe romántica. Una estirpe que de miles de formas distintas, estructura de manera fundamental la historia de las ideas modernas.

KARL MARX Y CHARLES BAUDELAIRE: LOS FANTASMAS DE LA MODERNIDAD

Teorico Nº 14

Nicolás Casullo

Comencemos la clase hablando de cosas verificables o en último término, irrebatibles. ¿Quién puede negar que los fantasmas existen? ¿Algunos de ustedes? ¿La filosofía, la ciencia? Ellos siguen, persisten. Detrás de las paredes en las habitaciones oscuras. En los desvanes. En los viejos campanarios. Se desgañitan de espanto detrás de nuestro espejo en el baño. Lamento aclararles: no son los graciosos fantasmitas de Hollywood. Hablo de los verdaderos. ¿Algunos de ustedes se dedican a visitar desvanes a las cuatro de la mañana? Como profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, les aconsejo no hacerlo nunca, si no van varios. ¿Algunos de ustedes incursionan por viejas casas abandonadas del barrio donde antaño sucedieron nefastos acontecimientos? Crucen la vereda, agarren por otra calle, se los recomiendo. Admitámoslo, aunque también el reconocerlo es poco propicio, ¿quién no oyó muchas veces antes de dormirse, en esa difusa duermevela donde estamos solos, el crujir de los muebles, un viento extraño en la ventana, la respiración de una sombra que no es precisamente nuestro perchero, el chirrido de cadenas oxidadas y hasta ese gélido lamento de algo muy viejo que vuelve y se aproxima? Prueben esta noche, estén atentos, y van a ver. Si esperaban llegar a la universidad para despejar sus últimos recelos al respecto, se equivocaron. Aquí mismo anidan los fantasmas. ¿Dónde? Bueno, esto

es tan viejo, tan grande y tan ruinoso, que es difícil saber dónde. ¿Pero ustedes conocen hasta el último rincón de este edificio? ¿Sus entrepisos, sus altillos, sus aulas falsas, sus corredores abandonados hace años? Por cierto que no. Sin embargo, aquí seguimos ustedes y yo, sentados como si nada. Justo en este lugar. Sin saber si estamos a tiempo todavía, o ya es tarde.

Pero con los fantasmas nosotros tenemos un recelo muchas veces infundado. Son temibles, sin duda ¿A qué negarlo? Pero también son otra cosa. ¿Qué otra cosa? Nadie tiene la menor idea. Lovercraft, un autor norteamericano que en este siglo pobló las librerías de cuentos sobre fantasmas, espectros y aparecidos, fue un genio literario en ese género. Escribió entre otras obras *Los mitos de Cthulhu, La tumba, La habitación cerrada, La cripta.* También estudió meticulosamente este tema, supo finalmente de qué se trata nuestra relación con estos seres indescriptibles y pareciera tranquilizarnos al respecto. Siempre leer a uno que entiende, serena. Dice Lovercraft con respecto a los fantasmas, que "su fuerza se debe en gran medida a la presencia oculta, pero frecuentemente sospechada, de un culto espantoso, antiquísimo, de adoradores nocturnos, cuyas extrañas costumbres provienen de cuando una raza achaparrada de mogoles vagaba por Europa con sus repugnantes ritos". Una vez que sitúa con extraña claridad su origen, Lovercraft describe al fantasma, como "aquél que vuelve de ese pasado, se aparece y exige que sean enterrados sus huesos, o como amante diablo que viene a llevarse a la desposada viva, o como demonio de la muerte que cabalga sobre el viento de la noche."

Ya tenemos las cosas un poco más diáfanas. Existir, existen. Eso ya se los había dicho desde un principio. Pero ahora sabemos quiénes son. Las palabras se han regodeado en una primera explicación. No importa si acordamos o nos disgustamos con la hipótesis de Lovercraft. Pero el fantasma, no sé si lo notaron, ya pasó del afuera -chillido, sombra, lamento- hacia adentro. Lo empezamos a masticar lingüísticamente. Ahora el fantasma será lo que nosotros digamos que es. Lovercraft nos dice tres cosas importantes: *el fantasma es una fuerza. Una fuerza oculta. Que vuelve del pasado.* Y Lovrecraft va a agregar ideas aún más sustanciosas con respecto al fantasma. Va a decir: "El factor más importante es *la atmósfera que logra*, ya que su autenticidad no reside en que encaje en la trama, sino que haya sabido crear una determinada sensación". Y luego prosigue definiendo que el fantasma es tal, "*si despierta los sentimientos apropiados como literatura espectral*', puesto que su única *prueba de verdad, de que es verdadero*, es si despierta un profundo sentimiento de pavor". Es decir, según Lovercraft, "si ese batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de una formas irreconocibles, *se sitúan en el borde del universo conocido*".

El fantasma, según Lovercraft: una fuerza oculta que vuelve del pasado para "hacerse presente". Que crea una atmósfera, más allá de la trama visible y lógica de una historia. Que es verdadero, si despierta sentimientos como leyenda, como literatura espectral. Es decir, como aquella escritura que se dispone en relación a lo real y sus propios fantasmas, que se sitúa en los bordes de lo re-conocido, aceptado, legalizado.

Tenemos ahora una noción del fantasma aparentemente menos letal, menos amenazante. Y hoy vamos a hablar sobre el siglo XIX y el transcurso de lo moderno, desde dos escrituras, dos autores que recurrieron a la figura del fantasma como forma de retratar la propia época, la propia cultura moderna que vivían. Hoy vamos a hablar de una modernidad en su edad de oro, para algunos analistas actuales: el siglo XIX. Siglo que se sintió heredero en cuanto a la misión de cumplir los sueños ilustrados, iluministas, románticos, idealistas y sobre todo científicos del pensamiento de Las Luces. Y sintiéndose también en la misión de consumar y radicalizar la revolución política moderna de 1789, que había anunciado el tiempo de la igualdad y la fraternidad humana, el fin de las injusticias sociales, y se interrumpió dramáticamente sin alcanzar aquellos objetivos. Vamos a trabajar sobre el pensamiento de Karl Marx, un político, un teórico, un militante de la revolución antiburguesa, un escritor ensayista sobre lo moderno. Y vamos a reflexionar sobre la obra y las ideas de Charles Baudelaire, un poeta, el primero de los llamados poetas malditos, un paseante de la metrópolis, un dandy, un adorador estético de la figura de Satán.

Ambos trabajarán, cada uno desde sus perpectivas, la figura del fantasma para radiografiar ese tiempo que habitan a mediados del siglo XIX. Siglo que en ese lapso ha producido una violenta evolución de las circunstancias históricas, de la modernización de la historia, desde las nuevas referencias del capitalismo industrial. Del capitalismo fabril, en sus coordenadas económicas y financieras europeas. Pero que también desplegó sus ondas ideológicas, políticas, filosóficas de una manera inédita en todo Occidente. Nosotros, argentinos, vamos a estar plenamente involucrados en esa renovación de lo histórico. Esta crónica, desde nuestro sur americano, ya nos pertenece. Revolución, guerras civiles, independencia, idearios que enfrentan a morenistas y saavedristas, a porteños y provincianos, a unitarios y federales, a criollos y realistas, a rosistas y antirrosistas, a pro ingleses y anti-ingleses, forman parte de esa modernización de la historia. De la gravitación de autores como Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Herder, Kant, Adam Smith. De las nuevas formas del mercado capitalista en expansión.

Tanto Karl Marx, como Charles Baudelaire, desde Europa, en sus distintos papeles y cosmovisiones de vida, tratarán de dar cuenta de esos primeros cincuenta años del siglo XIX donde ahora nos situamos. Asistirán al incumplimiento de muchas promesas de la modernidad capitalista burguesa que soñó la ilustración en el XVIII. Serán testigos de crisis sociales y de una feroz explotación de la nueva mano de obra obrera. Miserables que arriban a las ciudades para sobrevivir con sueldos de mala muerte. Mundos fabriles degradadores de la suerte humana, subocupación. Restauraciones monárquicas de carácter absolutistas y despóticas. Y junto con eso, avances en los campos de la técnica, de la industria, de las ciencias, de las comunicaciones. Epoca de trastornos para la vida de inmensos conjuntos sociales, y para el plano de las ideas.

La cultura capitalista burguesa, sus modos, formas, valores, se instalaba plenamente. El dinero, la mercancía industrializada, pasaba a dominar la relación entre los hombres de una manera irracional. El mercado incluía y excluía individuos desde su ciega y salvaje ley de la oferta y la demanda. Se alzaban alabanzas al progreso, a la explotación de la naturaleza, a las nuevas posibilidades del hombre. Paralelamente iban apareciendo críticas despiadadas contra esa nueva escena del egoísmo, del cálculo y del beneficio económico privado en manos del burgués capitalista propietario. Surgían utopistas que literariamente cuestionaban la marcha de ese capitalismo desencantador de las promesas, y que postulaban otro tipo de sociedad, de relación entre los hombres, de lógicas productivas. Saint Simon, Charles Fourier, Cabet, desde ese París centro político de Europa, gestaban un imaginativo utopismo ensayístico, para condenar lo que mostraba la modernidad.

Las viejas alianzas entre burgueses demócratas y obreros, (para enfrentar a los poderes aristocráticos, nobles, conservadores tradicionales) se quebraban. Surgían ideas anarquistas, socialistas, sindicalistas, comunistas, que hablaban de una revolución de los miserables, de los justos, para confrontar contra la burguesía en su conjunto. Capital y trabajo, dueños del dinero y pobres, burgueses y proletarios, abrían una brecha irreparable en lo social, en lo cultural, en lo ideológico y lo político. Nadie terminaba de definir con claridad qué era ese tiempo, hacia dónde apuntaba en cuanto a la suerte del hombre. Los claroscuros habían borrado las antiguas claridades pensadas. ¿Qué era esa modernización de la historia en relación a la felicidad del hombre? Las ciudades se transformaban en metrópolis con enjambres de muchedumbres anónimas, pauperizadas, deambulando por un sustento precario para sobrevivir. La vieja vida en pueblos, en zonas rurales, campesinas, pasaba

aceleradamente a segundo plano. Las grandes urbes concentraban todo, gentes, capitales, especulación, fábricas, consumo, residencias fastuosas, barrios de pobreza pesadillezca. Viejas conductas, antiguas relaciones entre los seres, éticas individuales, formas morales, se derrumbaban, para ser suplantadas por otras normas, objetivos, necesidades, aspiraciones.

Las representaciones de lo real se resquebrajaban, perdían centros sustentadores para la mirada y la interpretación. Se pasaba de las claridades a las penumbras. Del tiempo de Las Luces al tiempo de Las Sombras. De lo catalogado a lo indiscernible. De lo definido en proyecto, a lo indefinido en lo real. Las ciencias, los sistemas, las explicaciones objetivas abundaban. Pero lo moderno, la sociedad, los conjuntos sociales, desdibujaban sus perfiles en relación a las hipótesis de armonía de la razón ilustrada. Contornos indecisos, experiencias irracionales, violencias inhumanas, resultaba el nuevo rostro todavía sin descripción. Se mezclaban viejos tiempos añorados con nuevos tiempos anunciados. Mitos, atavismos y creencias de vieja data difuminados entre el arrasador curso de la razón capitalista industrializadora.

Surgían los fantasmas de la modernidad. Aquello que es y no es. Aquello que impide distinguir entre verdad y apariencia. Lo que vuelve del fondo de la historia y se mezcla con el presente. Lo que hace presente una memoria irredimible, la de justicia, que ya estuvo y no termina de volver a estar. O lo que nace, y en su génesis, convoca los espectros rebeldes del pasado. Es un tiempo de sectas, de logias, de ligas políticas, de grupos conspiradores, de confabulaciones secretas. De algo invisible en lo visible. Es un tiempo donde los protestatarios denuncian que hay ideas que ocultan mundos. Que hay visiones que esconden la realidad. Que hay palabras que mutan, que mienten su significado. Surge una modernidad fantasmal a la mirada. Una modernidad cuya clave pasa a situarse entre lo real y lo irreal, en aquello "por debajo" de lo que se ve. Una modernidad donde las ideas se transforman en ideologías que enmascaran. En visiones que engañan. En cosas que no son tales cosas sino otras. Una modernidad que desacopla lenguaje y mundo, que los desfaza de antiguas creencias de absoluta concordancia racional. Una modernidad fantasmal, que se la puede pensar racionalmente, pero se la vive irracionalmente. Una modernidad que exigirá un nuevo tipo de escritura crítica frente a lo que expone en la mayoría de sus planos. Una escritura, un pensamiento, que demuela los espectros que falsifican. O que descubra los espectros que la instituyen por detrás de sus engañosos velos.

Vamos a un año simbólico, 1848. Medio siglo. Al calor de fondo de una crisis económica, que en 1847 atraviesa al conjunto de Europa, en 1848

crece en el viejo continente una ola de luchas democratizantes, liberadoras, dispares, en Francia, en Alemania, en Suiza, en Praga, en Serbia, en Austria, en Italia y su enfrentamiento contra los austríacos por la unificación nacional. El cartismo, moviento obrero inglés, se levanta en duras protestas. En Polonia se lucha insurreccionalmente contra el dominio prusiano. En Roma combaten los republicanos. Los contenidos reivindicativos de esos levantamientos son esencialmente democráticos burgueses, con fuerte apoyo de los sectores subalternos, populares y obreros. En ese marco, y en relación principalmente a la insurrección victoriosa en París que en el mes de febrero derroca a la monarquía de Luis Felipe e instaura la República, y en relación también al asambleísmo democrático liberal alemán en alza, que conmociona el statu quo político de ese país, aparece un texto, un documento político insurreccional, un ensayo de época, que tendrá infinita y fabulosa repercusión histórica en la futura crónica moderna: El *Manifiesto Comunista.* Su autor, Karl Marx.

"Un fantasma recorre Europa" son las primeras cuatro palabras de ese *Manifiesto.* Palabras increíblemente afortunadas en el campo de la literatura política. Frase que sintetiza el clima de un tiempo, al anunciarlo. Que cobija una resonancia cultural ilimitada. Miedo, regreso, vuelo nocturno, roce de lo real con lo que todavía no tiene definitiva entidad cierta. "El fantasma del comunismo" escribirá Marx inmediatamente a esa primera frase, otorgándole al fantasma un nombre que respira todavía en las entrañas de las ideas. Fantasmal es esa idea que muchos no se animan ni siquiera a pronunciar. Fantasmal es el propio Marx, alemán exiliado en Londres en ese tiempo, miembro de una pequeña secta recientemente creada, la Liga de Los Comunistas. Fantasmal ese ese texto que busca sobrevolar todas las barricadas, todas las ciudades, todos los conflictos, todas las aspiraciones. Su idea es totalizar, en un vuelo razante, apenas entrevisto, fantasmagórico, el secreto acechante de una época. "Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en santa cruzada para acosar a ese fantasma", concluye Marx el primer párrafo. Todo, todas, la época recibe el nuevo manto que pareciera hacerla inteligible. Frente a la irrealidad de una realidad que fuga, que deshace permanentemente sus significados legales, lo irreal de una promesa real, el fantasma que anuncia el cambio histórico. Marx había sido designado en diciembre de 1847, en una reunión de la Liga Comunista celebrada en Londres, para que redactase un texto político que resumiera la encrucijada y el proyecto transformador de los conjurados. Dos meses después, a finales de febrero de 1848, sale editado el *Manifiesto Comunista* de su puño y letra. En

60 días compuso una escritura que titánicamente reunía todos los datos de un tiempo, los elementos esenciales de una historia, y las fuerzas desencadenadas que participarían de aquel drama.

Karl Marx había nacido en 1818 en Treveris, la renania alemana. Estudió derecho en las universidades de Bonn y de Berlín, donde inicia su participación en la política. Formó parte de los Jóvenes Hegelianos de izquierda, aquella corriente que reconocía el trascendente aporte que en lo filosófico planteara Friedrich Hegel, en cuanto a la recuperación de la relación entre filosofar y desarrollo de la historia moderna. También se dedica de lleno al periodismo político, fue redactor en jefe de un diario liberal opositor en Renania. Más tarde llevará una permanente vida de exilio y destierro. A los 25 años emigra a París, de donde es expulsado bajo el cargo de revolucionario peligroso. Se establece en Bruselas, participa en La liga de Los Justos, grupo político del cual nacerá la Liga de los Comunistas posteriormente. Viaja varias veces a Londres, hasta que también es expulsado de Bruselas. En 1848, precisamente el año del *Manifiesto Comunista*, reside un tiempo en París, luego vuelve a Alemania, donde es nuevamente juzgado y expulsado. El gobierno de Francia prohibe su regreso a París y finalmente, en estado de pobreza manifiesta, con esposa y familia recala en Inglaterra donde en la fría biblioteca del British Museum, se dedicará por muchos años a estudiar economía y a dar comienzo a su obra cumbre *El Capital*. Obra en la que teorizará sobre el nacimiento y la circulación del capital, sobre su función como factor en el proceso de los bienes económicos, en cuanto a sus formas de producción y de circulación.

Pero volvamos a 1848. Para ese tiempo de su juventud, solo o en colaboración de Friedrich Engels, Karl Marx había escrito tres obras, *Los Manuscritos de 1844*, *La Sagrada Familia* y *La Cuestión Judía*. Atrás había quedado para ese entonces su adhesión a la juventud hegeliana, corriente por otra parte que iba sintiendo el fracaso, los límites de ese sueño universal, idealista, metafísico, teológico, de su maestro. Marx comprendió que el fastuoso sistema filosófico de Hegel, llevaba finalmente a la reconciliación del espíritu con el mundo, no a la impugnación definitoria del estado de cosas dadas. Su filosofía permanecía en el universo ilusorio de las esencias. Y para Karl Marx, esa herramienta, esa sistemática del pensar -la filosofía- tenía que dejar de ser especulación idealista. Sin embargo, Hegel había aportado nociones fundamentales para pensar al hombre en la historia. Había demostrado que la totalidad del mundo formaba un conjunto ordenado a entender desde la crítica pensante. Que la dialéctica, esa lectura de los procesos desde

sus contradicciones, desde los opuestos que se enfrentan y en dicho enfrentamiento hacen avanzar las ruedas de la historia hacia un momento superador, para volver a gestar otras instancias contradictorias; era la clave más profunda de un método comprensivo, racional, de lo real histórico moderno. Asimismo, Hegel había dejado definitivamente en claro que la historia era una autocreación progresiva del hombre. Una fragua que sólo a él, a su conciencia y obrar en cada época, pertenecía. El hombre se hacía a sí mismo. Y en ese hacerse, construía la historia. Marx transita desde ese legado, en sede idealista, a una comprensión materialista de dicho avance, de ese hacer humano de la historia. Lleva la constitución del sujeto a sus raíces sociales, materiales, económicas, culturales. Y ahí, desde ese nuevo molde materialista, dialéctico, descifra una resolución para la historia moderna: la disolución del injusto e irracional orden social existente. Disolución, superación, a partir de la propia escena que expone el capitalismo, la burguesía poseedora, en su ascenso y comando del sistema productivo.

El pensamiento de Marx, labrado a través de muchas obras a lo largo de su vida, invierte la lectura de un mundo, donde las ideas aparecían desligadas de los procesos sociales. Cuando no, gestando idealistamente dicha historia a partir de una supremacía del espíritu, abstractamente situado en el mundo de las esencias de la verdad, y divorciado de la fragua material de dicha historia. Marx, diríamos hoy en esta clase y siguiendo con nuestro tema convocante, atraviesa los velos, los fantasmas que imponían una visión falaz de la interpretación histórica. Busca por detrás de lo espectral, en este caso de lo ideológico, de las ideologías que narraban una forma de entender el mundo. Escarba por detrás de las apariencias, por detrás de las representaciones dominantes. Lo que descifra será otro fantasma: lo oculto, lo sepultado, una historia que vuelve, desde la escritura de Marx, pero contada de otra forma. Una historia y un anuncio develador, con otra voz, con otros ecos, que será también un fantasma, el que atemoriza a la burguesía, el del *Manifiesto Comunista*.

En el Prefacio de su escrito *Una Contribución a la Crítica de la Economía Política*, publicado en 1859, podríamos encontrar frases que sintetizan lo medular de su visión de la historia y su cultura. Dice Marx: "las relaciones de producción constituyen la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se eleva una superestructura jurídica y política y a las que corresponden formas particulares de conciencia social". Y agrega más adelante: "no es la conciencia de los hombres la que determina la realidad, por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia. Durante el curso de su desarrollo, las fuerzas productivas de la sociedad (es decir, los

trabajadores) entran en contradicción con las relaciones de producción existentes, con sus expresiones jurídicas, con las relaciones de propiedad". Fuerzas y relaciones de producción arriban a un límite, a partir del cual las contradiciones se agudizan y aquellas relaciones ordenadoras de la producción deben ser profundamente modificadas. El sistema capitalista arriba a su frontera, en cuanto ordenamiento burgués de las relaciones entre los hombres y el trabajo social. Va a decir Marx: "las relaciones burguesas de producción son la última forma antagónica del proceso de producción social". Llegada la revolución proletaria, por lo tanto, concluyen los antagonismos históricos. Y rematará Marx: "Con esa nueva formación social termina pues, la prehistoria de la sociedad humana".

Pero volvamos al Marx del *Manifiesto Comunista*, escrito en 1848. Leámoslo desde nuestro presente. Desde nuestro sitio hoy, cuando revisamos las ideas de la modernidad. Todo tiempo gesta sus lecturas, reinterpreta el pasado, a partir de la experiencia histórica, y de las biografías de los idearios con sus diversas fortunas. Nosotros hacemos lo mismo ahora, desde nuestras circunstancias. Sólo en relación y en reflexión con las herencias, es posible pensar genuinamente el adelante, lo que sigue, lo que nos toca. Las escrituras intensas que atraviesan la historia, nunca son las mismas que fueron, que llegaron a ser. A cada época, a cada escena, le toca recomponerlas, reinterpretarlas, revivirlas en el más profundo sentido de la crítica. Crítica no es oposición, destrucción, desde un punto de vista intelectual. Crítica es lectura productiva reiluminante del texto. De este texto de Marx y de nuestros potenciales textos con que hoy intervenimos en el campo de las ideas. Yo leí a Marx cuando tenía 20 años, y lo seguí haciendo cuando tenía 35 y más también. Es un viejo y entrañable conocido que algo tuvo que ver, bastante, con mi vida intelectual, política y sentimental. Cuando reviso sus viejos libros en la biblioteca, también me pasa con otros autores, siempre me asombran mis propios subrayados de frases, mis anotaciones en los márgenes de las hojas. Son superpuestas, son de distintas épocas, son relecturas de años diferentes. Son itinerarios en la fecundidad del texto marxiano que buscan cosas distintas. Que lo interrogan casi en abismo una de otras. Son íntimos diálogos de época, inmersos cada uno de ellos en las turbulencias de la historia general y personal.

En el vuelo del fantasma, del comunismo, con que comienza el *Manifiesto*, Marx encuentra la figura, decíamos, para retratar una edad que esconde su verdad en la penumbra de sus ideologías. También para retratar un movimiento todavía fantasmal, recién gestado por unos pocos exiliados, que

deberá nuclear nada menos que al proletariado del mundo entero. Por último para situar, políticamente, literariamente, su propio sello de autor, en ese escrito anónimo, fantasmal, que tiene como objetivo ser leído por los que están en ese tiempo en las banicadas. En las trincheras. En los comités de huelgas. En las asambleas democratizantes de la política. Pero Marx, en el *Manifiesto*, también esconderá escrituras fantasmales, refugiadas en su propio texto, escrituras que son lo que son, y que no son lo que son. Estos encuentros con los fantasmas de Marx, ya competen a nuestra lectura de su texto ahora, en nuestro presente. A mis argumentaciones. Digo, ideas, frases, párrafos de Marx, como trabajadas por máscaras que se alzan y caen de las palabras. Como latiendo a veces desde un fondo indiscernible, en cuanto a lo que realmente quieren decir, y lo que dicen.

En el *Manifiesto Comunista*, Marx planteará la escena de la modernidad del XIX: pletórica, vasta, prometeica. La hará haciendo surgir de viejas historias anteriores, de las luchas pretéritas entre dominantes y dominados, para exponer aquel presente radiante en términos de la modernidad. Para Marx "la burguesía ha desempeñado en la historia un papel altamente revolucionario". Ha "destruido" las antiguas e "idílicas" relaciones. Ha "desgarrado sin piedad" los vínculos entre los hombres, "para instaurar el frío interés del pago al contado". Ha "ahogado el fervor religioso", también ha "sustituido" las viejas libertades "por la única y desalmada libertad de comercio". Ha "despojado de su aureola las viejas profesiones" que se tenían "por venerables y dignas de respeto". Ha "desgarrado el velo de emociones y sentimentalismos que encubrían las relaciones familiares" para reducirlas "a simples relaciones de dinero".

En esta inicial parte del *Manifiesto*, siento una primera presencia fantasmal en el escrito de Marx. Una suerte de fantasma de Marx, o de escritura fantasmal del autor. ¿Que me está diciendo? Algo me roza que no distingo, algo se cierne por detrás de esas palabras, que no son ellas. Algo está pero no está. Algo se hizo presente. La subjetividad de Marx, ese espíritu tenso, agresivo, acusador de una época, nos sirve para reflexionar sobre la época, sobre la modernidad. Desde el propio fantasma que acosa a la escritura de Marx. El es alemán. Situado en la filosofía, hijo de la ilustración crítica y de Hegel. Quiero decir, en Marx vive ese legado de historia y razón de Las Luces. De ese último nucleo de razón, hegehanamente pensado, que permite ordenar, proyectar y cargar de sentido lo real. Lo real es racional, lo racional es real. Pero Marx, decía, es alemán. De familia de credo protestante-luterano. Marx también es hijo de esa estirpe romántica hecha mundo, cultura, de ese mirar

utopizante y nostalgioso. Marx es continente intelectual de esas dos almas de lo moderno. En su *Manifiesto*, la revolución burguesa, incuestionable, rotunda, desnuda la historia. Pareciera transparentarla. Sustraerle sus hipocresías y símbolos anacrónicos. Llevarla a una modernidad capitalista impiadosa, donde mueren "viejas" éticas, relaciones, respetos, sentimientos, libertades y emociones. Donde indudablemente muere, fenece una vieja virtud, un burgués arcaico, anacronizado, arrastrado por los vientos de la historia. Ahora voy también entendiendo ese roce fantasmal de su escritura. En la descripción de Marx, remonta vuelo fantasmalmente esa idea alemana, romántica, hasta de fondo pietista diría, sobre un pasado digno, pero irremediablemente, trágicamente arrasado por el progreso de la historia. El burgués de las virtudes, definitivamente "quedó atrás". También como un inexplicable fantasma, nunca muy explicado, si no es desde aquel sentimiento, ideología, que transforma lo pretérito, lo que desaparece, lo que se ausenta, siempre en algo más digno que lo que sobrevino. Romanticismo puro, de alta alcurnia alemana, en un texto que al mismo tiempo celebra la revolución burguesa renovadora. Lo fantasmal, lo que hoy me roza en la descripción de Marx, es lo siguiente: ¿cómo creer en algo que arrasa valores en último término mucho más digno que "pago al contado", "comercio" y "relaciones monetarias"? ¿Cómo fundar en eso una celebración de la historia venidera? ¿Cómo amalgamar las ruedas fabriles, industriales de la historia, con esa violentación del espíritu del hombre, que el propio Marx describe tan ácidamente en términos culturales? Ese silueta en la escritura de Marx, el "digno burgués perdido", será escritura fantasmal de infinidad de textos y teorías modernas. Fantasma agazapado en George Lukacs, en Adorno, en Benjamin, en Heidegger, por ejemplo, grandes pensadores luego en el siglo XX.

Prosigue Marx en el *Manifiesto Comunista* analizando aquel presente de la modernidad del XIX. Y su descripción de la revolución burguesa alcanza ribetes colosales. La burguesía "creó la gran industria moderna", "el mercado mundial" y el "progreso político en todos los órdenes". Por cuanto "la burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar perpetuamente los intrumentos de producción, las relaciones de producción", de provocar sin pausa "una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, de todas las relaciones estancadas y enmohecidas". Afirma Marx: "todo lo estancado se esfuma, todo lo sagrado es profanado". También en el campo de las ideas "la producción intelectual se convierte en patrimonio común de todos los países, las literaturas nacionales devienen literatura universal". La burguesía ha creado "urbes inmensas, sustrajo a la población del idiotismo de la vida

rural", "ha creado fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas." Por último, en este gigantismo colosal de la revolución burguesa moderna en lo cultural, en lo social, en lo productivo, para Marx, "la burguesía *ha producido también* las armas y los hombres que deben darle muerte: los obreros modernos, los proletarios".

Aquí cesa, también casi fantasmalmente en la escritura de Marx, el hommo creador. Lo demiúrgico. Se interrumpen abruptamente los seis días del génesis moderno, y se pasa a los infiernos y opacidades de esa misma historia. En la magistral pluma de Marx, se precipita la tragedia. Ahora habla desde las antípodas humanas de ese esplendor burgués. Habla del obrero, de hombres "obligados a venderse", aquéllos que apenas son "una mercancía como cualquier otro artículo de comercio". Aquéllos que son "simple apéndice de la máquina", que son "el producto más peculiar" de la industria fabril. Proletarios para quienes "las leyes, la moral, la religión son meros prejuicios burgueses", dice Marx, planos de una cultura frente a los cuales, "los proletarios no tienen nada que salvaguardar". Vuelvo a sentir el aletear de otro fantasma replegado en las palabras del *Manifiesto*. Otra vez Marx, su escritura, como exposición de una subjetividad moderna del XIX que navega entre la conciencia del desastre y la utopía del cambio de la historia. Lo fantasmal en este caso es lo que hoy se nos hace presente de aquella descripción. Lo que hoy vislumbramos, en la evocación de un texto político de hace 150 años. En el texto de Marx surge un fantasma que sus palabras no dicen nunca. ¿Y qué nos diría ese fantasma? Que la única revolución moderna fue, sería y es la burguesa, ninguna otra: ni antes ni después. Ella compuso la totalidad de la sinfonía de un nuevo mundo. Es imposible, en esa descripción, trascenderla culturalmente, ir más allá de su fronteras de visibilidad. Podríamos afirmar, el escrito de Marx, genialmente, asimila revolución y capitalismo, a modernidad: ese concepto que hoy merece nuestra reflexión. No se trata sólo de capital y trabajo, de fuerzas y relaciones productivas. En la caracterización de Marx, aparece fantasmalmente lo que hoy estudiamos: el todo de una historia. Aparece lo moderno en su más profunda y total concepción. La burguesía es la modernidad. Esa es su revolución, política, económica, filosófica, moral, legislativa, científica, estética, histórica, literaria, poética, sociológica, etc. El *Manifiesto Comunista* es la constatación suprema, irrebatible, de que, hablando especificamente de revolución, no habría más revolución que la que Marx ya da como acontecida: la burguesa. Es decir, lo moderno es su más abarcable e inabarcable sentido.

Por debajo del fantasma comunista, que en el *Manifiesto* radiografía una época para nosotros ya histórica, pasada, una época en lo que tuvo de

invisible, de incierto, de abierta a los miedos históricos y sociales, hoy se nos hace presente el fantasma de la escritura de Marx. Una escritura, que leída desde nuestro presente, desde nuestro ya saber cómo transcurrió lo moderno en ideas, utopías, pesadillas y luchas de clases, nos transporta a resituar el texto de Marx. La revolución proletaria, la de ese hombre mercancía que no tiene "nada que salvaguardar", en realidad, lo que no tiene, en términos culturales, es nada nuevo que proponer más allá de las fronteras culturales burguesas. El es un producto burgués, de inicio a fin. La obrera, la campesina, no es una revolución, en este plano decisivo, en cuanto a *cambiar la historia* en valores, objetivos, utopías, ideas de progreso, industrialismo, técnica, producción, máquina, depredación de la naturaleza. En ese plano, el obrero piensa como su padre autoritario: lo burgués. En ese plano redencional (que conlleva toda idea de cambio trascendente) el mundo otro ya está instituido, es el burgués. El *Manifiesto Comunista* lo expresa, fantasmalmente, de manera categórica. Y así como Marx gesta un burgués arcaico, "virtuoso", arrasado por la historia del capital, el sujeto posburgués, proletario, ese que arrasaría con el capitalismo, culturalmente no tiene rostro, identidad, virtudes, melancolías ni falsas o ciertas morales. Lo único que sabemos, por Marx, es que con respecto al cuantioso pensamiento burgués, ni pudo asumirlo por miseria material y económica, ni le interesa hacia futuro. Fantasmalmente, Marx nos comienza a contar lo que pareciera el final de una historia. Nos cuenta lo que "se hace presente" sin hacerse presente explícitamente en su escritura del *Manifiesto*. La burguesía es la revolución moderna, lo que él describe magistralmente desde la cifra clave de capital y trabajo. Esa revolución no admite ninguna otra. No hay pasaje de la prehistoria a la historia en el campo de lo moderno, porque ese ya está dado. Un gobierno proletario hace justicia en el reparto de bienes industriales, materiales, pero no quiebra ni edifica ningún nuevo mundo, a esa escala que el propio Marx presiente en la historia modernizada que llevó a cataclismo todo lo antiguo. En todo caso, Marx quiere consumar esa revolución burguesa, esa modernidad. Consagrar esa cultura que él mismo celebra y denigra, como exponente excelso de la subjetividad moderna del XIX. No hay nada, en el devenir de la utopía proletaria, que se asemeje a lo que culturalmente produjo la única revolución que contendría lo moderno: la burguesa.

Y en este punto, quizás surja el tercer hálito fantasmal que hoy resemantiza el texto de Marx que estamos viendo. Marx se fantasmagoriza en nuestra propia y extensa biografía moderna. No le estaría hablando a sus contemporáneos, sino que en este caso parecería volver de un pasado, hacer-

se presente equívocamente, para decirnos que él, Marx, ya no es esa revolución hacia el futuro. Hoy es parte de la tradición moderna, como escritura incomparable, titánica en su pensamiento. Hoy él es su propio fantasma: es la inmensa significación que retiene y sobrevuela la actual y quizás marchita modernidad occidental, para seguir de alguna manera anticipándonos sus finales. Después de todo el final de esta historia fue su obsesión afiebrada. En el *Manifiesto Comunista* Marx alcanza el mayor clima descriptivo de esa modernidad desorbitada de futuro y promesa, para decirnos: "toda la sociedad burguesa moderna, que ha hecho surgir como por encanto tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las *potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros*".

En su escritura queda atrás la silueta de un fantasma amenazante, el comunismo, suplantado por otra figura que daría la sensación que se asemeja a esas criaturas del mal, de la negatividad absoluta, regresantes entre magias y conjuros, que nos describiera Lovercraft. Dice Marx: "La sociedad se encuentra súbitamente retrotraída a un estado de súbita barbarie: diríase que el hambre, que una guerra devastadora mundial la ha privado de todos su medios de subsistencia; la industria y el comercio parecen aniquilados. Y todo eso ¿por qué? Porque la sociedad posee demasiada civilización, demasiados medios de vida". En el planteo político de Marx ése era el momento en el cual el proletariado hacía su entrada victoriosa en la escena histórica, y evitaba la catástrofe, el holocausto civilizatorio de esa "superabundancia civilizatoria y de bienes". Hoy podríamos hablar del hambre de millones. De guerras que devastaron mundos. De industrias y comercios aniquilados, reciclados. De una lógica de producción, consumo y destrucción para seguir aceleradamente consumiendo, que ya acontece, que ya nos ha acontecido, a nosotros. La videncia de Marx en este sentido, en su retrato futuro de lo moderno, es de un acierto que pasma. También aquí Karl Marx nos muestra esa prosapia alemana que atraviesa todo su *Manifiesto*, entre una idea catastrofista de civilización, y una necesidad imperiosa de salvar tal descenlace desde una nueva cultura. En el caso de Marx, la que vendría en manos del proletariado. Lo cierto es que Marx, fantasma de sí mismo hoy, contiene todavía el secreto del final de una historia, pensada desde un fondo teológico manifiesto. La clase obrera, en términos redencionales, milenaristas, culturales, debía llegar en realidad para salvar la modernidad, la historia, el fin de los sentidos, un posible apocalipsis indoloro y subrepticio, un progreso civilizatorio tendido hacia la nada.

Ahora regresemos a las barricadas del París de 1848, que simboliza la insurgencia demócrata burguesa y popular de gran parte de Europa ese año.

La rebelión contra el rey Luis Felipe triunfó en febrero, cuando las multitudes rebeladas proclaman en plenas calles de París la República. Pero la reacción no se hace esperar, y las batallas finales se dan en el mes de junio, donde toda resistencia popular es aplastada por la Guardia Nacional. Miles de rebeldes dejan su vida en el combate, 15.000 hombres son hechos prisioneros y otros miles de deportados. Hay una descripción de Víctor Hugo, reconocido novelista francés de esa época, que dice: "la barricada era el escándalo petrificado. Una confusión de cabelleras llameantes la coronaba, un hormiguero la recorría. Tenía una cresta espinuda de fusiles, de sables, de garrotes, de hachas, de picas, de bayonetas. Al tope, una gigantesca bandera roja chasqueaba en el viento. Una majestad extraña embargaba a esa cordillera de cascajos".

"Extraña" presencia "petrificada" en la noche, dice Víctor Hugo. La barricada dibuja otra ciudad en la ciudad burguesa y majestuosa. Interrumpe el paso, la circulación de las fueras represivas. Fija un tope y al mismo tiempo marca un punto de arribo insospechado. ¿Qué es ese lugar? ¿El punto de llegada? ¿La retaguardia de una resistencia? Lo cierto es que, para el testigo que la describe, la barricada fundiría lo antiguo y lo nuevo de una manera arrebatada, furiosa. Sería lo petrificado, lo que resistió desde el fondo del tiempo y se hace presente en el ahora de la historia. Y junto con esa imagen remontando los siglos, muestra, en una enigmática conjunción, también lo transitorio, lo que anuncia fugazmente el porvenir y lo anticipa, lo representa en su novedad: una gigantesca bandera roja que anuncia, en su color, el tono que tendrán y volverán a tener los estandartes de aquéllos que anhelan una historia absolutamente nueva. Los fusiles, las bayonetas, hablan de armas mortíferas modernas, a la altura de la época y de esa mismas conciencias queriendo parir un tiempo inédito. Las picas, las hachas, confundidas con aquéllas otras, reflejan el pretérito de violencia que contiene la historia desde épocas remotas. En esas barricadas, entre esos miles petrificados en la noche, alertas, centinelas de territorios conquistados, un poeta deambula, trasnocha, comparte el vino barato de las tabernas. Lleva su fusil al hombro. Insulta vehementemente a su padrasto, uno de los generales de la represión. Es Charles Baudelaire, el primer poeta de la estirpe de los vates malditos que reconoce la modernidad estética. Un agudo y fecundo pensador de su propio oficio en aquella encrucijada de la cultura decimonónica. Baudelaire, en un texto, *El pintor de la vida moderna*, se interrogará sobre el sujeto de su tiempo y las circunstancias que lo rodean: "ese gran desierto de los hombres". Y como si estuviese viendo aquellas mismas barricadas que contemplaba Víc-

tor Hugo, dirá Baudelaire que "ese hombre anda buscando ese algo al que se nos permitirá llamar *modernidad,* pues lo cierto es que no encontramos una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Para ese hombre se tratará, sobre todo, de arrancar a la moda su posible contenido poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio". Y de esa mezcla alquímica baudeleriana, donde lo nuevo cita a lo antiguo, donde lo clásico eterno permite descifrar lo inédito, el poeta descifrará la clave de *la belleza moderna*: "lo bello está constituido por un elemento eterno e invariable, pero también por un elemento relativo y circunstancial, la época, la moda, la moral, la pasión. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos". Visionarias y casi proféticas palabras de Baudelaire, para entender en gran parte esto que hoy estudiamos. Esto que para él fue una palabra con la que buscó definir algo indecible, escurridizo: "la modernidad". Y que extrae, casi mágicamente, de su teorización sobre lo artístico moderno, de esa nueva relación de la subjetividad creadora con el mundo y las cosas del mundo.

Las barricadas de aquel París de 1848, tendrán entonces ese nuevo aire, ese inédito clima enrarecido que porta lo moderno. Mostrarán los perfiles fugitivos de una modernidad, los aspectos neblinosos de una época, pensada antes desde una racionalidad ilustrada, taxativa, segura de sí misma. Serán ahora, en cambio, visiones que nos aproximan más a los fantasmas de la modernidad. A lo dificultoso de definir, de encontrarle palabras. Una noche de ese tiempo de barricadas parisinas, el británico Walter Bagehot recorre las calles de la ciudad tomada por los insurrectos. Bagehot es un ensayista, un político y analista de las nuevas circunstancias del mundo. Había acuñado un término de feliz resonancia en su época: "la modernización conservadora". Y refiriéndose a esas misma barricadas, escribirá más tarde: "Los vi yo mismo, hombres cuyas fisonomías recordaban al montañez tradicional: cetrinos, duros, compactos. Hombres que estaban furiosos, armados hasta los dientes, dispuestos a emplear salvajemente sus armas en defensa de las teorías de Robespierre, de Auguste Blanqui, de Barbés. Sombríos, fanáticos, rufianes sobrados de principios. Me atrajo acercarme a ellos, pero cuando uno me impidió aproximarme a la barricada, sentí que entre dispararme y no dispararme, el habría preferido lo primero". La barricada es parte de lo fantasmal de una modernidad que supura crisis, desencuentros, iniquidades, junto con los cantos al progreso y a la razón ordenadora. Figuras sombrías, rostros entre las sombras, para el conservador Bagehot. Algo que lo atrae pero también lo atemoriza. Algo que late con una vida extraña, y al mismo tiempo

lleva el signo de la violencia y de la muerte, para el flemático británico.

Ese mundo, ese París insurrecto, es también parte del universo de Baudelaire. El tendrá también sus constantes sueños y visiones de fantasmas poblando su imaginación creadora. Poblando también esa otra geografía urbana más amplia, ese entorno, la gran metrópolis, su ciudad. Y en esa constelación moderna del XIX, saturada de apariencias y espectros, Baudelaire trabajará desde sus máscaras, y con las máscaras de lo moderno. Había nacido en 1821. Las barricadas lo encuentran con 27 años. A diferencia de Marx, lo que Baudelaire vive espiritualmente son solamente las flores del mal de ese tiempo de hipocresía y desilusión burguesa, pero sin ningún tipo de ilusión redencional de la historia. Más bien su posición enfrenta ese progreso devastador del alma que plantea la modernidad, y el auge del positivismo científico que proclama ser el único camino para aquel orden y progreso capitalista. Piensa Baudelaire: "la máquina nos habrá americanizado hasta tal punto, el progreso habrá atrofiado todo nuestro espíritu, que ni las fantasmagorías de los utopistas podrá ser parangonado con los resultados efectivos de lo que vivimos". Con una ironía fría que esconde el profundo dolor de mundos perdidos, amados, piensa el poeta: "El mundo está por acabar, la única razón por la que podría durar es que existe. ¿Qué más puede hacer el mundo bajo el cielo?". Su libro de poemas más importante llevará aquel nombre, *Las Flores del Mal*, publicado en 1857 luego de muchos años de elaboración y correcciones obsesivas por parte del autor. A los pocos días, La Cámara Sexta en lo Correccional de París, siguiendo los argumentos del procurador Pinard, condena el libro por obsceno, satánico, inmoral. Ordena que salga de circulación, y multa al poeta, ya en ese tiempo muy enfermo. Baudelaire está situado estéticamente dentro de la llamada corriente literaria simbolista. Una poética, a diferencia de la romántica que había gravitado en Francia en los últimos 30 años, de carácter mucho menos emocional que intelectual. Más tendenciada a descifrar la vida, como un enigma oculto entre velos y palabras, que a comunicarla en raptos de inspiración y sentimiento como prescribía el canon romántico más divulgado y generalizado. Una poética menos efusiva y directa en su comunicación con el lector, y trabajando la palabra en su extrema carga simbólica. Esto es, trabajando las palabras como objetos en sí, a partir de las múltiples imágenes que culturalmente y literariamente evocan. No podría decirse que la ideología de Baudelaire fuese de izquierda, aunque se movía en ambientes de bohemia y literarios que confrontaban con ideas reaccionarias y antiobreras. Fue amigo del máximo novelista francés del siglo XIX, Balzac, también de Gerard de

Nerval, y en parte de Teófilo Gautier, a quien le dedicó *Las Flores del Mal*. Su presencia, entre querida y azarosa en las barricadas rebeldes del '48, forma parte de su carácter, de sus decisiones imprevisibles, de esa alma de artista moderno desarraigada de los distintos mundos, sin anclar definitivamente en ninguno. En este sentido Baudelaire, considerado por la crítica literaria junto con Sade, los padres de la literatura maldita, es ya un exponente de una protovanguardia con que el arte intentaba resolver por un lado su relación con el mercado. Por otro lado, con sus propios materiales expresivos. Y sobre todo con respecto a esa clase burguesa consumidora estética, de la cual el artista comenzaba aceleradamente a desertar, a renegar, a apostrofar. El arte moderno, y Baudelaire es representativo de este primer gran gesto de ruptura, de camino hacia los márgenes de una estética consagrada, académica, se escindirá progresivamente de aquel sueño cultural y de valores burgueses, al que aprecia como universo de mezquindad, egoísmo, mediocridad y cinismo.

Podría decir, el rostro de Baudelaire tendrá muchos rostros. Será un dandy, una nueva religión de aquéllos que están conformando las primeras avanzadas culturales y estéticas a mediados del siglo XIX. Dandy es aquél que hace de su propia figura, de su propia identidad, la mayor de las obras de arte. Ser dandy es depositar el ser íntimo en territorio estético, y desde ahí situarse en un imaginario borde de lo social, de lo cultural, de lo político. Recuperar un gesto aristocrático como reivindicación de un pasado en desintegración, en cruce con gustos y maneras de suprema actualidad, de lo novísimo, de la moda. El dandy es un perfil fantasmal, pero también un lugar sin demasiados asideros. Un lugar entre el salón literario burgués y la taberna donde se congregan literatos, soplones, tenoristas, traperos, escritores y prostitutas. Un lugar entre el mercado del arte y los sueños febriles de la obra magna a cumplir en la soledad y el martirio de la creación. El dandy es lo opuesto al romántico, en cuanto a su sofisticación, a su falta de utopía, a su desconsideración por las angustias sociales. Sin embargo lleva escondido debajo de sus finos vestuarios, el gesto altanero, solitario, el sueño de genio del romanticismo. El dandy sólo odia lo vulgar, lo ramplón, la opinión de las masas, la propia democratización de la cultura. Frente a eso propone su propio e inalcanzable refinamiento de ideas, conductas, actitudes, arbitrariedades. Moralmente se sitúa más allá del bien y del mal en relación a la hipócrita y filistea cultura burguesa y su escala de valores. Su personalidad es su gran y manifiesta obra de arte: sus expresiones, vestimentas y modales. Lo bello aristocrático casi parodiado, y desde esa pose, su desprecio por lo natural, lo espontáneo, lo instintivo.

Baudelaire elige la poesía, la bohemia, los prostíbulos, las pensiones de mala muerte donde nunca le alcanza para pagar el alquiler. Pero también aspira a la consagración, al buen gusto, a los salones. A su dandysmo le agrega otra figura de la época de la metrópolis en el XIX, la del flaneur. El flaneur es que el flota en la ciudad, la recorre, la mira, la visita diariamente. Es aquel observador anónimo que goza de los escaparates, de las multitudes, de las galerías con negocios y cafés, de los paisajes urbanos, de las hermosas damas que pasan y se pierden rápidamente en el gentío. Disfruta de deambular por los laberintos de la ciudad, perder y reencontrar los lugares. Descubrir en ese arte solitario, ciudadano, repetido, el alma, el corazón de una época de contrastes, de claroscuros, de miserias suntuosas y miserias de los arrabales pobres. Pretende acariciar a su ciudad como un amante, "como una prostituta acatarrada", dirá Baudelaire de París, retratando a su ciudad-hembra en un amanecer, luego de una noche larga de bohemia, de vino, de rameras. Su poética tomará los temas de esa nueva ciudad moderna: la multitud, lo anónimo, lo fugaz de las visiones, la maravillosa soledad de la noche y sus extraños personajes: el trapero, el borracho, las mujeres de la tentación. También expondrá el agobio de la ciudad: el tedio, el aburrimiento. La reiteración sin alteraciones de una vida que ha perdido su encanto, su aventura, su sentido, tragada por ese monstruo de mil caras. Por esa urbe inmensa y sin sentimientos. Por ese segundo hogar de lo moderno. Las infinitas calles de cada uno, tan ajenas como propias. Tan poseídas como inaprensibles. Tan inverosímiles con la gente que pasa, que está y deja de estar, como ciertas y reales en su muchedumbre, en su bullicio. Tan extravagantes como habituales, reconocidas y perseguidas. La urbe moderna, el París del siglo XIX, ciudad radiante, caótica, indescriptible en sus múltiples detalles de lo nuevo, de lo viejo, de lo antiquísimo en sus reliquias de piedra, convoca a la cavilaciones fantasmales. A las comparaciones entre lo real y lo irreal. Baudelaire, flaneur por excelencia, sabe de esas fantasmagorías, de esos fingimientos, sombras, duendes, pesadillas de la ciudad.

Máscaras dije hace un rato. Subterfugios, disfraces, fragmentación de una identidad, la del poeta, que se metamorfosea en la inmensidad de la metrópolis y la vida moderna. En Baudelaire encontramos una subjetividad embozada de maquillajes. Hay un ansia de otredad, de escapar de sí mismo. De reencontrar otros espejos en el torbellino de la modernidad, contra aquello que siente una mecánica repetición de "lo siempre nuevo" que concluye siendo "lo nuevo siempre igual". Figuras que suporpone dentro suyo, como escrituras fantasmales, como ropajes que encuentra siempre, como fondo

escénico de su subjetividad, el hacer poético, un oficio macerante. Sufrido. De extrema autoexigencia. Máscaras y contramáscaras. Siluetas y apariencias. Deseo de lo ausente. Desde la ciudad, desear los viajes hacia exóticas lejanías geográficas. Desde la pequeña ventanita de una bohardilla parisina, imaginar mástiles en embarcaciones que zarpan, velas al viento, brisas de otras tierras. Desde el centro urbano y el tumulto, las costas idealizadas del mar Indico. Desde la soledad, la gimnasia del amante. Desde la moda, los mundos antiguos. Desde la belleza eterna, una belleza fugaz, distinta que la quiebre y la reponga nueva. En este plano debemos contabilizar también la figura de Baudelaire viajero de la droga, de los bálsamos de la embriaguez, más allá de ser calmantes para su larga y desdichada enfermedad, la sífilis, que contrae de joven y se la transmite una prostitura amante, de la cual sigue siendo amigo: una tal Sara. "Los Paraísos Artificiales", su texto donde describe su experiencia con el láudano, con el opio, con el haschisch, remite también a esa fuga desde la irrealidad de lo real, hacia, como él mismo describe, lo fantasmagórico de lo real. Hacia *los esbozos cósmicos*, lo extravagante, lo imprevisible, lo artificioso. Hacia lo que pierde su falsa carnadura, su aparente consistencia, su insoportable realismo de lo real, para hacerse algo vago, indeciso, tenue, borroso, como un éxtasis que se desliza del tiempo y los espacios de uno mismo.

Pero vayamos al nudo gordiano en esta lectura que estamos haciendo de Baudelaire, donde la figura del espectro, de lo fantasmal que recorre su poética, se repite hasta contornear lo que podríamos definir una clave de bóveda de su experiencia con lo moderno. Vida y muerte. Belleza y honor. Diosa y carroña. Extasis y espanto. Estas son las coordenadas contrapuestas en su poesía, pero nacidas de una misma, de una única vivencia que muta, que se metamorfosea de uno a otro extremo, casi sagrados ambos, y que habitan su expresión estética. El bien y el mal, podría sintetizarse. Y Baudelaire, en sus invocaciones repetidas a Satán, al dios demonio, así lo patentiza como otra de sus máscaras donde expresa algo irrefutable: su profunda religiosidad frente al mundo, a las cosas, a las faltas y condenas. El ateo sería aquella persona que se despreocupa, se desentiende de Dios. El satánico, y a eso aspiró Baudelaire, necesita a Dios, a través de su contrafigura luciferiana, a través de su contraespejo, para agredirlo. Para reprocharle la penuria de la existencia. En aquellas figuras contrapuestas que mencionaba, siempre surge la silueta del espectro. Lo fantasmal. Lo que estaba oculto en el tiempo. Lo que la vida contiene de muerte. Lo que la belleza contiene de honor. Lo que el éxtasis contiene de volver a despertar. Lo que la huida

contiene de regreso a la realidad. El fantasma habita en las cosas que tocamos, que sentimos, que miramos. El fantasma habita en los "ríos subterráneos" debajo de la ciudad, en las figuras nocturnas indiscernibles, en las flores del bien de lo moderno que apenas si ocultan las del mal. En el poema "La Carroña" leemos: "Las formas se borraban y sólo eran un sueño/ un esbozo lento en venir/ sobre la tela olvidada". Nada es cierto en esa primera vivencia que nos conecta con el mundo. Todo esconde una forma que se borrará, un sueño que concluirá, para mostrarnos el esbozo espectral de lo otro. Para mostrarnos el pasaje de lo aparente a lo cierto y definitivo.

En el poema "Un Fantasma" leemos que "La enfermedad y la muerte hacen cenizas/ todo el fuego que para nosotros reesplandece". Y el poeta descubre: "¿Qué queda? ¡Es horrible, oh, alma mía!/ Sólo un dibujo fuerte, descolorido/ que como yo muere en la soledad.../¡negro asesino de la Vida y el Arte!". La subjetividad se enfrenta con el engaño de las cosas. Se han perdido los tiempos genuinos, y con ellos una belleza clásica, eterna, que hoy también muestra su espectral figura descompuesta, imposible de recomponer, de salvar de la muerte. En el poema "Un grabado fantástico" nos dice, casi retratando la época "Ese espectro singular no tiene otro peinado/ grotescamente instalado sobre su frente de esqueleto/ que una diadema horrorosa que huele a carnaval.../ fantasma como él, rocín apocalíptico/ que babea por los ollares como un epiléptico". Para terminar esa descripción de la criatura informe, malparida, con el paisaje por donde pasa el caballero: "cementerio inmenso, frío, sin horizonte/ donde yacen los fulgores de un sol blanco y apagado/ los pueblos de la historia antigua y moderna".

Baudelaire encontrará un tiempo ritual que lo ausente de ese tiempo espectral de la no vida, de la nada, de la carroña, de lo carcomido por la muerte. La subjetividad poética no encuentra sustentos que puedan deshacer esa experiencia de angustia, de pérdida, de condena, sino es construyéndose un tiempo otro. Una escena otra. Y será en el amor sofocado, enclaustrado, como paraísos artificiales de embriaguez y de ciego olvido, donde encontrará la escapatoria a los fantasmas que atormentan y nihilizan la vida. Baudelaire en este sentido deviene en un místico de alcoba: de ese sitio escondido, privado. Para el poeta, privado de mundo. Para él, sitio intemporal, a-histórico: el de los amantes. El de la erótica del amor, el de los cuerpos desnudos, lugar-tiempo de caricias ardientes, roces lascivos, besos, goce. El placer de un tiempo que en su extrema carnalidad de ceremonia, deviene re-espiritualización frente al vacío y el sin sentido de la existencia exterior, profana. Un tiempo ritualizado, detenido, que se constituye en clave de su

relación subjetiva con lo moderno, y de gran parte de su poética. Baudelaire se enamora y convive largo tiempo con una actriz de tercera categoría, que conoce en uno de los teatros de la bohemia parisina. Una mulata de esbelto y hermoso cuerpo, Jeanne Duval. Con ella sobre todo, en ese borde incierto de mujer y prostituta, experimentará esa dimensión de la vida y el amor que detiene el tiempo, lo prolonga, lo transforma en una suerte de exilio, extranjería mítica, poblado de belleza, visiones, voluptuosidades. En un "fuera del tiempo" primordial, estético, casi sagrado, donde queda sepultado el tedio, la maldición de la vida, del tiempo y su corroer lo humano camino hacia la muerte. Amor, belleza y muerte será el trípode que hace inteligible gran parte de la poética de Baudelaire, que él sitúa en el cuerpo fragmentado y reunido de ella, su amante. Cabellera, piernas, senos, ojos, muslos, perfume de la piel, caderas, cuello, anticipan una fragmentación de lo femenino desde la mirada moderna, que en Baudelaire es todavía parte mística-erótica de un todo: una reunión, una reintegración del deseo y su cumplimiento. En esas circunstancias dirá con respecto a su amada: "siempre veo la hora en el fondo de sus ojos... una hora inmóvil que no figura en los relojes".

En un tema de sus *Pequeños Poemas en prosa*, que lleva por título "La habitación desdoblada", reencontramos ese leitmotiv baudeleriano que instituye la cifra más profunda y determinante de su subjetividad en el desagregarse y avanzar de un tiempo que ya sólo expone la muerte. El poeta muestra "Una habitación que se parece a un sueño", "es algo crepuscular", "un eclipse", donde "todo goza de la claridad suficiente y de la deliciosa oscuridad de la armonía". "Fragancia", "humedad" flota en ese ambiente, donde "en la cama está acostada la diosa, la soberana de los sueños", cuyos "ojos atraen, subyugan, devoran la mirada del imprudente". En esa habitación mundo "no hay ya minutos, ya no hay segundos. El tiempo ha desaparecido, está reinando la eternidad, una eternidad de delicias. Pero un golpe terrible resonó en la puerta, me pareció que recibía un golpe de zapato en el estómago. Luego entró el Espectro... la paradisíaca habitación, la diosa... toda esta magia ha desaparecido después del golpe brutal del Espectro. ¡Honor, ya recuerdo, ya recuerdo! Aquí están los estúpidos muebles, polvorientos, los manuscritos llenos de tachaduras, incompletos. ¡Oh sí, reapareció el tiempo, ahora el tiempo reina soberano, y con el horrendo anciano volvieron todos su demoníacos acompañantes: recuerdos, pesares, espasmos, temores, angustias, pesadillas, cóleras y neurosis!".

El hombre ha quedado desguarnecido frente a las patologías de la subjetividad moderna: sus zonas oscuras, inasibles. Baudelaire también diría, infernales. No hay reposo en altares. Ya no existe el sosiego de las viejas pro-

mesas. Ha quedado la soledad, la repetición, el desgano, lo nuevo siempre igual. Todo se fantasmagoriza y se constituye en vida, en cotidianidad, en enfermedad, en desutopización, en pesadilla. El fantasma habita las cosas y sus relaciones, la ciudad y sus invisibles ruinas pasadas y futuras. El fantasma habita el rostro de la amada, que sin amparo ni salvación también terminará en carroña. La belleza ha devenido, en su esplendor, precisamente anuncio de su fantasmal muerte en el tiempo. El rostro de la amada, debajo del amante, es el punto que fuga, desde la suprema belleza, a su caída. Del placer a la culpa, del goce a la condena. El poeta también se fantasmagoriza como duplicado de esa realidad aparente, falsa, que sólo contiene el aliento de lo moribundo, de lo que espera allá adelante, y para lo cual no hay defensas, ni credos, ni esperanza. El propio poeta es un espectro.

> "-Dime hombre enigmático, ¿a quién prefieres? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermano, a tu hermana?
> -No tengo padre ni madre, ni hermana ni hennano.
> -¿A tus amigos?
> -Empleáis una palabra cuyo sentido desconozco.
> -¿A tu patria?
> -Ignoro bajo qué latitud me encuentro."

Para finalizar la clase, tratemos de reunir los fantasmas que alzaron vuelo por el aula esta noche. La historia de las ideas modernas se precipitó hoy hacia un tiempo culminante de la modernidad. En el pensamiento de Marx y la revolución. En los ensueños y pesadillas de Baudelaire, el primer gran esteta de una plenitud de lo moderno, donde emergió la realidad como inmenso fantasma de difícil pronunciación. Ambos esgrimieron el recurso de lo espectral, para detallar aspectos de una época, pleno corazón del siglo XIX, que se abría en desencuentros, en discordias, en violencias contenidas y expresadas, en frustraciones íntimas y sociales. En mundos llenos y mundos vacíos. En utopías que anunciaban los cielos de una modernidad a cumplirse. Y en subsuelos infernales que radiografiaban esperpentos, catástofres, hecatombes. Ascensos del pensar, hacia las quimeras, descensos del pensar, hacia lo diábolico. Para Baudelaire el fantasma es aquella criatura que reinicia el tiempo, que fatídicamente nos vuelve al tiempo del envejecer, del añorar, del tedio, de la muerte. Para Marx el fantasma, el comunismo, es aquello que interrumpe un tiempo, el del sueño eterno de la dominación capitalista, y mesiánicamente arriba con otra historia que deja atrás, quiebra con la prehistoria de injusticias. Para Baudelaire el fantasma proviene del fondo de la

conciencia, ese territorio íntimo descuajado, esa subjetividad moderna desarticulada, fragmentada en rostros, encandilamientos y desesperanzas. Para Karl Marx el fantasma proviene del fondo de la historia, de una pertinaz, indetenible lucha entre justos e injustos, explotadores y explotados. Para Baudelaire el fantasma expone la pesadilla de la historia, frente a la cual no hay escapatoria si no es a través de una mirada poética que funde belleza y muerte en un combate perpetuo, arrasador. Para Marx el fantasma expone la historia como una pesadilla, necesaria de dejar definitivamente atrás, con un último combate, con un último asalto al poder que extermine las legendarias diferencias entre los hombres. Para Baudelaire el fantasma es el mal cobijado en las entrañas del bien. Es lo atroz que anida en el supremo don, la vida. Es el espectro oculto en aquello que aparenta ser lo real, la posibilidad de felicidad. Para Marx el fantasma es el bien refugiado en los pliegues del mal. Es la gestación de una clase redentora en la propia maldición del capitalismo y sus valores, y su compraventa de cuerpos y almas. Pero tanto para Marx, como Baudelaire, lo fantasmal es el reino en este mundo. Son los contornos, datos y referencias de la tragedia moderna, necesitados de ser esclarecidos, descubiertos detrás de los velos engañosos. Lo fantasmal permite, para ambos, quebrar las falsas representaciones. Permite abalanzar el pasado y el futuro sobre el presente. Permite romper con las apariencias. Permite anunciar un mundo definitivamente partido en dos, o en incontables mundos. Bueno, ahora salgamos rápido y sin hacer mucho ruido.

AUGUSTO COMTE: ENTRE LA RAZÓN Y LA LOCURA

Teórico Nº 15

◆

Alejandro Kaufman

El positivismo asocia el nombre de una figura, la de Augusto Comte, con una corriente del pensamiento que gira alrededor de un concepto qué atraviesa todas las esferas del conocimiento; que sigue teniendo vigencia, en un sentido; que está detrás de tantas de las formas con que desde entonces se reivindica la ineluctabilidad de los hechos. Tanto el positivismo de Augusto Comte como el cientificismo filosófico de Claude Bernard, otra de las figuras relevantes de esta corriente, expresan un análogo dinamismo sereno, una misma confianza en la potestad excelente desplegada por los hechos. Hoy es difícil cuestionar la mirada de desconcertada ironía que se ha vuelto casi lugar común ante esta actitud mental. No es que Comte fuera la única figura vinculada con esta corriente de ideas, sino que de alguna manera impuso un clima de época, y llegó a originar incluso una religión. Primero dio lugar a una actitud religiosa con respecto a no creer en las religiones, y en una segunda parte de su vida se convirtió en el sumo sacerdote de una nueva religión, llamada positivista. Este movimiento, esta corriente de ideas, atraviesa a muchas otras corrientes del siglo XIX, se continúa en el XX, se convierte en un término rodeado de cierta connotación peyorativa, en una mala palabra, como dice en algún lado Raymond Williams. Sin embargo, cuando el concepto de positivismo fue creado, lo fue como una buena palabra, una

palabra que valoraba cierto modo de pensar, cierta metodología. Aquello que Comte denominaba "espíritu positivo". Vamos a encarar de qué manera este modo de ver las cosas alimenta el clima de época del siglo XIX. En 1837, en un ensayo sobre Bacon, que es uno de los fundadores del pensamiento científico moderno, y en cierto modo, un antecesor de Comte, un ensayista, Macaulay, expone la siguiente lista, esplendorosa e interminable sobre la ciencia: "prolongó la vida; mitigó el dolor; extinguió enfermedades; aumentó la fertilidad de los suelos; dio nuevas seguridades al marino; suministró nuevas armas al guerrero; unió grandes ríos y estuarios con puentes de forma desconocida para nuestros padres; guió el rayo desde los cielos a la tierra haciéndolo inocuo; iluminó la noche con el esplendor del día; extendió el alcance de la visión humana; multiplicó la fuerza de los músculos humanos; aceleró el movimiento; anuló las distancias; facilitó el intercambio y la correspondencia de acciones amistosas, el despacho de todos los negocios; permitió al hombre descender a las profundidades del mar; remontarse en el aire; penetrar con seguridad en los mefíticos recovecos de la tierra; recorrer países en vehículos que se mueven sin caballos; cruzar el océano en barcos que avanzan a diez nudos por hora contra el viento. Estos son sólo una parte de sus frutos, y se trata de sus primeros frutos, pues la ciencia es una filosofía que nunca reposa, que nunca llega a su fin, que nunca es perfecta. Su ley es el progreso". Esta enumeración entusiasta representa una estampa del clima de época, una imagen portentosa de la esperanza utópica puesta en algo que significa un desarrollo creciente con una dirección precisa y que implica una valoración estricta de un mejoramiento de las formas de la vida humana, hacia un dominio de la naturaleza. Todo esto que ustedes conocen, en unos términos u otros, adquiere una coagulación particular alrededor de la idea de espíritu positivo. Idea íntimamente asociada a la idea de progreso. En este pensamiento es donde uno puede verificar, en forma explícita, en el interior, en el corazón del pensamiento, la idea de que la historia tiene un desarrollo determinado, hay leyes de la historia que siguen cierta dirección, dirección que se llama progreso y que deviene en un determinado estado de cosas, que es ineluctable. Esto presenta una variación que se asocia con la historia de las utopías. La utopía de Comte viene a ser una utopía conservadora, no es una utopía revolucionaria, como otras del siglo XIX. Es una utopía que se asocia con la idea de orden y progreso. El progreso no solamente está ligado a la ciencia, sino también al orden. Y en ese sentido, el positivismo aparece como una reacción contraria tanto al movimiento romántico como a algunos aspectos de la ilustración. Lo que el positivismo rechaza es la idea de ruptura, la idea de anarquía, todo aquello que implica que el cuerpo

social no se comporte como un organismo, en el que todas sus partes tienen una cierta armonía. Comte tomó de Condorcet la idea de las leyes del progreso de la civilización. Según él, Condorcet había comprendido "la concepción general de la operación adecuada para elevar la política al rango de las ciencias de la observación. Primero vio claramente que la civilización está sometida a un curso progresivo, y cada paso de éste está estrictamente conectado con el resto en virtud de las leyes naturales, que pueden descubrirse mediante la observación filosófica del pasado y que determinan, de una manera positiva para cada época, los avances incorporados al conjunto del estado social, y a cada parte de éste". Al mismo tiempo, Condorcet y el ardoroso espíritu de la ilustración habían "oscurecido nuestra visión del pasado". Habían alentado "esa aversión ciega hacia la Edad Media que ha sido inspirada por el progreso emancipador de la época moderna". Era necesario hacerle justicia a la Edad Media, y agradecer los aportes de pensadores conservadores como de Maistre y de Bonald, opositores de la ilustración. "Animados por un espíritu retrógrado", sin embargo, su pensamiento era un antecedente necesario del espíritu positivo, aunque habían sido superados por la nueva filosofía, al incorporar a ésta todos sus resultados principales. Esas influencias opuestas, la revolucionaria de Condorcet y la retrógrada de Maistre, confluyen en una especulación que supera a revolucionarios y reaccionarios. El positivismo reúne una raíz filosófica con una raíz científica y esa unión es lo único que puede ofrecer una inspiración capaz de convertirse en algo universal. En el fondo del espíritu positivo, del pensamiento positivista, aparece depositada una fe que está borrada como tal. La idea de que hay que creer en la soberanía de los hechos llevó al positivismo a suponer que no hacía falta revisar el valor de la creencia en los hechos como referentes de una verdad. Y ahí es donde hay un núcleo que dio lugar en el siglo XX a diversas discusiones filosóficas, y que en el siglo XIX atravesó distintos campos del pensamiento. El Marx científico, el Marx que quiere hacer un estudio científico de la sociedad que va a destruirse, también por una evolución ineluctable de la historia, hacia un progreso, aunque con otro lenguaje, tiene en ese sentido un atravesamiento común al de un pensamiento como el de Comte. Esto es un implícito, y sería rechazado por algún pensamiento marxista formal. La centralidad en las ciencias sociales de la observabilidad de los hechos sociales señala en parte el parentesco epistemológico de Marx con Comte. Estamos ubicados en un terreno en que la crítica es la forma de pensamiento que Comte situaba dentro de lo que llamaba metafísica, porque él pensaba que la historia, en su devenir, atravesaba ciertos estadios. En esta perspectiva había recibido la influencia de Saint Simon y Condorcet.

Hablaba de tres estadios, a saber, el teológico, el metafísico y el positivo. El positivo era la culminación de la historia, era el momento en el que todos los individuos iban a pensar conforme a la manera correcta de pensar, que era la acorde con el espíritu positivo. Cuando hablamos de que la razón se hizo represiva, de que el culto de la verdad y los hechos autónomos constituyen un cruel fetichismo, cuando el *hecho*, que es lo que adora el positivismo, se convierte efectivamente en un tirano, en un ídolo frente al cual el pensamiento no puede sino posternarse en un estado de adoración, ahí nos encontramos situados en el terreno de la crítica, un terreno que en otras corrientes del pensamiento es el dominante.

Hoy nos encontramos ubicados en un sitio que es el objeto de esa crítica. O sea, donde está concentrado el pensamiento que es objeto de la crítica y que rechaza a la crítica, que queda situada en el lugar de lo que no tiene valor, de lo excluido del foco del pensamiento. Y sin embargo, el impulso hacia el pensamiento positivo es una tentación inevitable de la cultura. Esta es otra idea importante. No se puede dejar atrás. Aun cuando nos encontremos situados en el terreno de la poesía, o de la crítica -llamada metafísica por Comte-, lo positivo sigue estando presente en la discusión. Hay una dimensión práctica, hay una dimensión ligada a las formas de vida que abarca a lo positivo y no lo puede dejar afuera. Esta es una contradicción que no se ha resuelto. Probablemente en muchas de las discusiones que vemos en la historia de las ideas entre el siglo pasado y el siglo presente se gira alrededor de este núcleo contradictorio e inconciliable. Sin embargo, la crítica insiste, el pensamiento que valora los hechos es una prisión, se ha convertido en una cárcel, como esas cárceles de Piranesi, ese grabador que dos siglos atrás representaba espacios -cuando anunciaba la sensibilidad romántica- representaba espacios opresivos, vagos, ambiguos, de límites imprecisos, que sugerían aquello que estaba fuera del alcance de la vista, que estaba presente pero a la vez era imposible de determinar por los sentidos, y que tenía un carácter opresivo. En eso se convierte el pensamiento de la razón, el pensamiento positivo, en una cárcel. De esto hablan Adorno y Horkheimer en *La dialéctica del Iluminismo*, en toda su obra, sostienen una dura lucha contra el positivismo. En esta dialéctica, la idea misma de lo racional y de lo científico, que es una postura contraria al oscurantismo, adquiere en cierto modo un sentido oscurantista. Cuando nos referimos a la tradición utópica, estamos hablando de una visión de la subjetividad en términos anárquicos, en términos que se expanden a posibilidades imaginarias, a posibilidades que no están delimitadas ni determinadas. Y la utopía positivista se opone estrictamente a eso. La

utopía positivista es una utopía no anárquica, es un utopía del orden, de la armonía, y en la última parte de la vida de Comte, del amor también. Esta actitud frente a los hechos en el siglo XIX ha estado ligada indirectamente a algo que duró unos cien años, que fue una sensibilidad propia del siglo XIX, a la que un poeta como Baudelaire llamó *ennui*, y que se puede traducir como tedio. Un siglo de grandes convulsiones revolucionarias y sociales pero que sin embargo depositaba su confianza en ese orden progresivo que a la vez se convertía en insoportable. Baudelaire dice:

> "Nada es tan interminable como los cojos días,
> cuando por debajo de los pesados copos de los años nevosos
> el tedio, fruto de la lúgubre apatía,
> toma las proporciones de la inmortalidad.
> En adelante, ¡Oh, materia viviente! ya no eres más
> que un bloque de granito rodeado de un vago espanto,
> amodorrado en el fondo de un Sahara brumoso,
> vieja esfinge ignorada del mundo despreocupado,
> olvidada en el mapa y cuyo humor violento
> sólo canta a los rayos del sol que se pone".

Así, algunos años después de que Comte produce su obra, Baudelaire narra la experiencia del tedio. Tedio que cuando comienza el siglo XX hace desear que haya algún tipo de cataclismo. Ciertas interpretaciones histórico culturales afirman que la primera guerra mundial se desencadena en medio de una sensibilidad de época que esperaba algún tipo de crisis, cuando los hombres estaban sumidos en una vida capitalista, burguesa, insoportable, tediosa, monótona, y aguardaban que todo eso se hiciera pedazos. En cierto modo Nietzsche, en el siglo XIX, es el que anuncia ese cataclismo. Ahora transitamos la contracara de todo eso. El sitio en el que se crean las bases de esa uniformidad, de ese devenir armónico, que habría de ser violentado de tal modo. Aquí está vinculada la idea de historia con la idea de cómo situarse frente a la naturaleza. El modo en que nos situamos frente a la naturaleza es el producto de un devenir histórico. Esta es una idea que asume distintas modalidades en el siglo XIX, y que así como no es ajena a Marx, no es ajena a Nietzsche, en el caso de Nietzsche para criticarla, en el de Marx para afirmar la idea de historia. En el caso de Darwin para afirmar el lugar en el que está ubicado el hombre en la naturaleza como producto de un devenir histórico de otra magnitud, la evolución. Y en el caso de Comte para dar una explicación de por qué hay distintas ideas. La explicación de Comte acerca

de por qué hay ideas divergentes es una explicación histórica. Tanto en el desarrollo de la humanidad como en el desarrollo del individuo se da una sucesión de etapas necesarias. Inevitablemente se transcurre por ciertas etapas que tienen como fin llegar a una cierta culminación. Y Comte es el gran vocero de esa culminación. Carente de modestia, es el anunciador de esa culminación de la historia de la humanidad. Entonces adquiere un carácter religioso, borrado por los seguidores del positivismo, que no asumen ese lado religioso del pensamiento de Comte. Se refieren a la metodología, al sistema, a lo que tiene que ver con el orden y el progreso, pero dejan de lado ese perfil de Comte, figura que hoy en día algunos redescriben en términos más comprensivos que peyorativos. Comte estaba sentado sobre los hombros de muchos otros pensadores, como Bacon, que había colocado la experiencia como fuente del conocimiento. El conocimiento no provendría de una dimensión trascendente, como la constituida por la tradición religiosa, sino directamente de las acciones humanas. Es la experiencia, ligada a la sensación, lo que constituye la vía del conocimiento. Y Descartes, que aporta la tradición racionalista proveniente de la antigua Grecia. Se alian en cierto modo y se colocan en el seno de esa historia a la cual nombres como los de Newton, Kepler o Galileo fueron articulando un edificio del que Comte es culminación.

Se asocian la racionalidad y el lenguaje matemático, o sea, el conocimiento es algo que se ha de expresar en un lenguaje matemático. Ese es uno de los aportes de Descartes, sin ese instrumento no hay conocimiento científico. El positivismo va configurando qué es lo que se piensa acerca de la realidad. La realidad es aquello que está al alcance de los sentidos. Lo que no está al alcance de los sentidos no es objeto de ninguna consideración científica. El conocimiento simplemente describe la realidad en tanto conjunto de enunciados que se corresponden en forma unívoca con estados de cosas. En la primera parte de la vida de Comte, el arte, la literatura, la poesía son instrumentales. El puede establecer con ellos una relación fruitiva, puede en cierto modo emplearlos para afirmar el espíritu, pero nada tienen que ver con el conocimiento. Son exteriores al conocimiento. Cuando define el espíritu positivo, establece una serie de divisiones binarias que a ustedes les van a servir para ubicarse en otras de las corrientes que estamos viendo. El espíritu positivo consiste en una exclusión, y otros movimientos del siglo XIX se definen en sus ideas y en su sensibilidad por contraponerse a lo que el positivismo excluye. Por insistir y por demandar la inclusión dentro de la esfera de lo que es digno de atención. El discípulo de Comte Emile Littré

declara en el famoso diccionario de su autoría que "positivo" es aquello que se apoya sobre los hechos, sobre la experiencia, sobre las nociones *a posteriori*. Otro sentido, complementario del primero expresa: se dice por oposición a aquello que surge de la imaginación, de lo ideal. Cuando Comte habla de qué cosa es el espíritu positivo dice que se refiere a lo real, lo que es, aquello que está al alcance de los sentidos y autoriza una certeza sensible, en una definición binaria por la cual lo contrario de eso queda fuera del orden de la atención, y a eso lo llama lo quimérico. Lo quimérico sería un valor por ejemplo para el romanticismo. Aquello que tiene que ver con la imaginación, con la fantasía, pleno dominio de la poesía, de la religión, tiene que quedar afuera.

Lo que es cierto, otro de los atributos del espíritu positivo, en contra de lo indecidible. Mencionábamos antes a Piranesi y sus atmósferas opresivas, carcelarias, los ambientes que mostraban representaciones alegóricas de ese sitio en que nos sentimos cuando recorremos el espíritu positivo, cuando consideramos la actitud que tiene el positivismo con respecto a los hechos. El encierro dentro de esa metodología, certeza metódica que garantiza la certeza del conocimiento. Una característica de los dibujos de Piranesi es justamente la aparición de lo indecidible. Observando esas imágenes, se aprecia la representación de aquello que no puede ser determinado en sus límites, aquello que es indefinido, experiencia abordable por el marco de la estética. La referencia que hacíamos a Baudelaire tenía también que ver con esa esfera. Esa sensación de orden y progreso que predomina en el siglo XIX producía en los espíritus la impresión de que lo indecidible no tenía lugar. De que había una dimensión de lo indecidible, lo indeterminado, de que el espíritu consistía en alguna medida en eso, y que eso estaba quedando afuera por una línea trazada que dice de aquí hasta aquí está lo que vale y por fuera de esto se produce una exclusión. Del mismo modo, entonces, Comte propondrá lo preciso como otra característica del espíritu positivo en contraposición a lo vago. Evidentemente cada una de estas cualidades se superpone con las demás. Lo quimérico es indecidible y es vago. El lenguaje matemático, la inferencia lógica nos permiten combatir todo eso. Las normas de esos lenguajes consisten precisamente en dejar de lado lo vago y lo indecidible. Esto es cierto para el siglo XIX, porque el siglo XX se ha ocupado de inventar, por ejemplo -uno cualquiera entre muchos posibles-, una lógica borrosa. Es como si esa postura de Comte tuviera que ser rechazada a lo largo de las décadas y surgieran maneras de ver la lógica y las matemáticas en contraposición a estas divisiones que trazó Comte, y sin embargo, y de manera muy

conflictiva, el pensamiento positivista atraviesa el sentido común, las ciencías sociales, la filosofía espontánea de los científicos de hoy en día. Atraviesa el sentido común, como cuando decimos "en un espacio para cien alumnos no entran cuatrocientos", o como cuando queremos ser "objetivos".

Otro rasgo del espíritu positivo es la utilidad. Comte piensa que el espíritu positivo tiene una alianza intrínseca con la utilidad. El pensamiento positivo es útil. Ciencia y técnica son armónicas. "Nuestras sanas especulaciones se remiten al mejoramiento continuo de nuestras condiciones de vida individual y colectiva en oposición a la satisfacción vana de una estéril curiosidad". Y aquí se contrapone también a las viejas tradiciones por las cuales lo quimérico, lo indecidible, no son útiles, sino ociosos. No se les aplica un criterio de utilidad. Y finalmente, el espíritu positivo es relativo. Rechaza cualquier noción de absoluto. Cualquier concepto de absoluto en términos de verdad o en términos de bien o belleza queda relegado al terreno de la metafísica.

Lo relativo es relativo a los hechos, relativo a nuestra organización y a nuestra situación. La soberanía en el pensamiento positivo procede de los hechos y los hechos son singulares. Un concepto absoluto es general y está desligado de cualquier singularidad. Cada hecho acontece en tiempo y espacio singulares. El concepto de sustancia es abolido y sustituido por el concepto de relación. Las teorías ya no reflejan al ser en su conjunto, en lugar de ello explican causalmente las regularidades empíricas. Las cuestiones "metafísicas" se eliminan de la discusión, y las cuestiones decidibles se limitan a la explicación de los hechos, que se imponen a su vez con la firmeza de las creencias religiosas. Adquieren el carácter de lo indiscutible. La crítica queda sometida a la sospecha de la falta de sentido. A ese trasfondo religioso mutado luego en religión *tout court* alude Marx cuando dice de Comte: "... fue conocido por los obreros parisinos como el profeta de la dictadura personal en política, del régimen capitalista en la economía política y de la jerarquía en todas las esferas de la actividad humana, incluso en la ciencia, además de como creador de un nuevo catecismo, como un nuevo papa, rodeado de nuevos santos que sustituirían a los antiguos". Para Comte la filosofía no tiene autonomía. Es una disciplina diferente a las demás, pero el asunto de la filosofía son los descubrimientos de la ciencia. De eso trata la filosofía. Lo que de la historia de la filosofía es identificado por Comte como metafísica queda descartado. Comte tiene una preocupación muy específica en la que desarrolla su obra, que es la de establecer los límites y el carácter del conocimiento, y en esto se suma a una tradición que sigue vigente, que

pasa por Bacon, que pasa por la Enciclopedia, que consiste en ordenar y abarcar el conocimiento disponible, conocimiento que progresivamente se hace inaccesible a una sola mente. En el transcurso del siglo XIX se produce esa transformación, y se llega al estado en que algunos dicen que probablemente Pierce fuera el último filósofo capaz de abarcar todo el conocimiento de su época. La expansión del conocimiento lleva a que un individuo no sea capaz de abarcar todo el saber de la época. Es ése también el conflicto que está en el fondo de la cuestión que estamos discutiendo por el hecho de que es necesario ordenar un saber que estalla, que se expande y fragmenta, y entonces la confianza en el método, en cierta receta, por así decir, que permite no perderse en ese enorme territorio, que obliga a hacer mapas de ese mundo que ya no se expande más como mundo. El siglo XIX es un siglo en el que el mundo ha sido absolutamente recorrido, en el que el saber parece haber llegado a una cierta plenitud. Sigue siendo perfectible y expandible, pero la ambición de un autor como Comte es hacer un mapa de todo el saber disponible, y ésta probablemente sea una culminación histórica de la modernidad que ya después no se pudo repetir. La filosofía es un parásito del saber científico, un ordenador de la ciencia. Pero nada más. No tiene otra finalidad que ésa. Por eso se habla de relativismo. Hay relatividad respecto de cualquier concepto abstracto, no respecto de los hechos. En cuanto a la adoración positivista de los hechos y su rechazo de la metafísica, Hume había postulado, en el siglo XVIII, que "si tomamos en nuestras manos cualquier volumen, de teología o metafísica social, por ejemplo, preguntemos, ¿contiene algún razonamiento abstracto concerniente a la cantidad o el número? No. ¿Contiene algún razonamiento experimental concerniente a la cuestión de hecho y existencia? No. Lanzadlo entonces a las llamas: pues no puede contener nada sino sofistería y engaño". Ordenado y abarcado el campo del saber, ciencias naturales y sociales comparten la lógica y el fundamento metodológico, aunque no los procedimientos. El modelo, para Comte, de la ciencia, proviene de la matemática, astronomía, física, química, biología, en ese orden, y culmina finalmente en aquello que él aporta a las ciencias como uno de los fundadores que es, de la sociología. El es fundador del pensamiento por el cual estamos en una carrera que se llama "Ciencias" de la comunicación. Tiene que llamarse así para que la valoremos. Porque es una disciplina que estudia así hechos, objetos considerados científicos. La paradoja que estamos viviendo nosotros es que siendo una mala palabra fue la que creó nuestra denominación, o los valores básicos sobre los que se sostiene epistemológicamente el lugar en el que estamos situados. En tanto que el sociólogo norteamericano Alvin Gouldner afirma que Emilio Durkheim se

esforzó en borrar la idea de que Comte era el "padre" de la sociología, sucede que es muy persistente la creencia de que se debe a Comte la emergencia de la sociología. Según Gouldner ese mito persiste (en la sociología norteamericana) a pesar de que bay pruebas en contra de ello porque "desempeña ciertas funciones sociales para los que lo apoyan ... Reconocer que Comte es el padre putativo de la sociología es menos dañino profesionalmente que darle este título a Saint Simon, que como Durkheim señala, también fue uno de los fundadores del socialismo moderno... Un "padre" fundador es un símbolo profesional que no puede ser considerado un detalle trivial por alguien que considera la profesión como una organización social. Cuando hay un conflicto, entre las generaciones posteriores, sobre quién era su "padre fundador", sospechamos que puede ser una cuestión seria que esencialmente refleja una disputa sobre el carácter de la profesión. Durkheim distinguía entre ambos, Comte y Saint Simon, en cuanto a que Comte separaba la ciencia de la práctica sin desinteresarse en la ciencia, desarrollándola de una manera abstracta y desinteresada, y no desde el punto de vista de un fin inmediato, que sería la forma en que habría actuado Saint Simon. En esas atribuciones de paternidad encontramos las huellas de conflictividades desplegadas indirectamente y con posterioridad a los protagonistas.

Acerca de la diferencia entre hecho y valor: hechos y valores son heterogéneos y distinguibles. Podemos saber cuándo nos hallamos frente a un hecho y cuándo valoramos. Entonces debemos excluir la valoración de nuestra relación con los hechos. Y aquí aparece otra de las aporías del positivismo: puedo ser un observador de lo social, y no estar involucrado. Excluirme de algo en lo que estaría incluido, y sin embargo poder ser un observador de eso de lo que yo formo parte. Paradoja siempre renovada en las ciencias sociales, y que mucho después de Comte pudo convertirse en un problema, que no lo era para Comte. Comenzó por denominar física social al estudio de ese fenómeno emergente que dio lugar luego a la disciplina de la sociología. Se trataba de una ciencia que estudiaba las relaciones entre los hombres como si fueran objetos de la física, de manera semejante al estudio de planetas, moléculas o átomos. "Las investigaciones más importantes y difíciles ... conciernen directamente a la sociedad humana ... la técnica dejará de ser exclusivamente geométrica, mecánica o química para ser también, y sobre todo, política y moral". Esta idea acerca del espíritu positivo que abarcaba todos los hechos singulares, que son objeto de la ciencia, se integra en lo que Comte llamaba la gran ley fundamental de la evolución de la humanidad o ley de los tres estadios. Esa gran ley fundamental era lo que

él estaba aportando a la historia. De acuerdo con ella había transcurrido lo teológico, que él llamaba también ficticio, que era un punto de partida necesario de la historia, toda civilización tenía que pasar por el estadio teológico, en el que existían ciertos mitos, en el que se pensaba en causas primeras y finales, que eran sobrenaturales. La tradición aristotélica que cree en causas finales, la teleología, es una de las tradiciones en las que se ha pensado el conocimiento. En contraste con la otra tradición del conocimiento que es la galileana. Comte coloca la tradición aristotélica dentro de ese primitivo estadio que fue superado por la historia en el que se pueden considerar como objeto del conocimiento causas primeras y causas finales, es decir el inicio o el fundamento y el devenir último de las cosas. En el segundo período, el metafísico, aparece lo abstracto, como período de transición. Por fin, la culminación de la historia, cuando el espíritu humano reconoce la imposibilidad de obtener nociones absolutas. Entonces renuncia, según Comte así ocurre, algo que la ciencia posterior no hizo, pero que sin embargo él postuló: el espíritu positivo renuncia a buscar el origen y el destino del universo y a conocer las causas íntimas de los fenómenos. Lo único que habría que hacer es descubrir mediante el razonamiento y la observación las leyes efectivas, es decir aquellas relaciones de sucesión y similitud que existen entre los hechos abstrayéndose totalmente, entonces, de cualquier otra consideración.

Les decía antes que la idea de sociedad que tiene Comte, es la de que la sociedad es un organismo colectivo, similar a los seres vivos. Es el modelo de la biología el que permite entender a la sociedad como una aglomeración de partículas que se comportan de un modo coherente y en la que se puede predecir lo que va a suceder. Porque ésta es otra idea fundamental del espíritu positivo: observar los hechos permite prever lo que va a suceder. La verdadera ciencia tiene como característica permanente la de ver para prever. La previsión racional constituye el rasgo fundamental del espíritu positivo. Comte se quejaba de que, desde que se había hablado de la observación como soberana, como condición fundamental de la especulación científica, se había abusado de ese principio lógico y la ciencia real había degenerado en una especie de estéril acumulación de hechos incoherentes. Porque Comte se quejaba de que no se trataba solamente de acumular hechos, y de que esos hechos fueran una especie de reunión anecdótica de singularidades, eso no podría ofrecer más mérito esencial que la exactitud parcial, lo que importa, decía, es que el verdadero espíritu positivo está tan lejos del empirismo como del misticismo. Entre estas dos aberraciones, igualmente funestas, es por donde se debe caminar, decía Comte. En lo que consiste realmente la ciencia es en

las leyes por las que se rigen los fenómenos, es decir, los hechos, si bien son relativos, se rigen por leyes, y el científico tiene que definir cuáles son esas leyes. Como esas leyes son constantes, dice Comte, se puede decir que la verdadera ciencia, lejos de estar formada por simples observaciones, tiende siempre a permitirnos una previsión racional, que es el carácter principal del espíritu positivo. La previsión. Una previsión tal permitirá no confundir jamás la ciencia con esa vana erudición que acumula maquinalmente hechos sin aspirar a deducir unos de otros. Ese gran atributo -dice Comte- de todas nuestras sanas especulaciones es tan importante para su utilidad efectiva como para su propia dignidad. La exploración directa de los fenómenos producidos no nos permitiría modificar si no nos condujera a prever convenientemente. Y acá tenemos la idea de utilidad que decíamos antes. Si no podemos definir, a partir de la observación, leyes, que nos permitan anticipar lo que va a acontecer, no vamos a poder modificar esos acontecimientos, porque la utilidad significa prever, anticiparnos a los acontecimientos y saber cómo van a ocurrir, y esto aplicado entonces a lo social. Por eso el proyecto positivista es un proyecto de control de los cuerpos. El verdadero espíritu positivo, insiste Comte, consiste en ver para prever. En estudiar lo que es para concluir en lo que será. Según el dogma general de la invariabilidad de las leyes naturales. Esto no resulta ajeno a nuestra propia sensibilidad objetivista. Volvamos a la idea de la sociedad como organismo semejante a un ser vivo. Un organismo tiene una estructura y funciones armónicas que buscan fines comunes mediante la acción y las relaciones entre las partes y el medio ambiente. Podemos hablar de la ecología actual que abarca dentro de la idea de organismo tanto a la sociedad como a la existencia de la naturaleza. Las funciones se especializan crecientemente, debido al progreso social, y los órganos tienden a adaptarse y perfeccionarse, o sea, es la utilidad entonces la que está inscripta en los seres vivos y en los seres sociales y lleva a que gradualmente se vayan adaptando y confluyendo en un estado de orden. Los disturbios sociales son considerados como un mal funcionamiento del organismo social. Son patologías, son anomalías. Disturbios son cualquier cosa que podamos considerar como tal desde el punto de vista de la observación. El organismo social está constituido por familias que son verdaderos elementos o células. Las clases o castas son tejidos y por último las ciudades y las comunas son órganos. Ese es el cuerpo social, que puede estar enfermo, y puede haber que curarlo, y a veces hay que usar cirugía. Todas esas metáforas tienen un origen bastante claro, ¿no? Pero a veces no se expresan tan burdamente. Así como el organismo biológico está limitado por la piel, el organismo social tiene factores unificantes que son espirituales y culturales.

O sea que esos factores tienen una utilidad social que sirve para mantener la coherencia orgánica de todo ese conglomerado. Ese "cemento" que requiere el lazo social está conformado por la religión y la moral. Eso une a la sociedad en un culto común que estimula los vínculos afectivos del orden social y las creencias que legitiman ese orden social. Por lo tanto, el científico positivista puede intervenir como observador que indica un diagnóstico de esa sociedad cuando se enferma, cuando se altera. Entonces prever, pero no con una finalidad especulativa, sino para poder. La última finalidad del pensamiento científico es el poder de corrección de aquello que se desvía y de aquello que se altera. El positivismo postula un solo método. Desde el punto de vista metodológico es monista. Asume que hay una sola manera de proceder con respecto a los hechos. Hay un ideal metodológico que es la física matemática y hay un modo de describir los acontecimientos, que es la explicación causal. Hay que lograr que los casos individuales o singulares que refieren a los hechos se subsuman bajo leyes generales hipotéticas de la naturaleza. No hay explicaciones finalistas. No valen las intenciones, ni los fines, ni los propósitos. A esto se opuso en el siglo XIX lo que se conoce como hermenéutica.

Se planteó una dualidad entre ciencias de la naturaleza (*Naturwissenschaften*) y ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*). En cierto modo se le dijo al espíritu positivo: ustedes ocúpense de las ciencias naturales, de la biología, de la física, de la química. Pero de los acontecimientos humanos, lo que refiere al espíritu humano, lo social, no puede entenderse en términos de explicaciones causales, sino que requiere otra actitud mental, que es la de la comprensión y ése fue el término empleado para ocuparse de los fines, las intenciones, los propósitos del sujeto, ya sea individual o social. Ahí se produjo una dualidad, en discusión crítica con el positivismo, en el siglo XIX, que sigue teniendo cierta vigencia. La distinción entre explicar (*Erklären*) y comprender (*Verstehen*). La idea de que una explicación de tipo lógico deductivo matematizable refiere a los hechos de la naturaleza, y que el hombre como objeto de sí mismo no puede ser considerado de la misma manera. No son los hechos los que gobiernan el conocimiento sobre el hombre sino la comprensión. El conocimiento de lo humano, tanto social como individual se asemeja al conocimiento de una persona, por lo cual no hay un punto de partida en términos de observables que permitan generalizar leyes, sino que más bien hay una relación circular entre lo que yo observo de él y la trama global que voy configurando, y que me permite describir a esa persona. No puedo entender un acto particular si no conozco la trama

general que da cuenta de la historia de esa persona y conociendo la trama general de la historia de esa persona, puedo entender mejor cada hecho singular, y así se establece una relación circular absolutamente incompatible y divergente del espíritu positivo. Esa tradición que se llamó de las ciencias del espíritu, o hermenéutica, desarrollada por pensadores alemanes como Droysen, Dilthey, Simmel, Weber, Windelband, Rickert también sufrió numerosas transformaciones, pero fue una de las grandes reacciones que hubo en el campo del pensamiento contra el espíritu positivo. Por ejemplo, Simmel, un sociólogo del siglo pasado decía que la comprensión es una forma de empatia o recreación mental de la atmósfera espiritual, de los pensamientos, de los sentimientos, de los motivos de sus objetos de estudio. Simmel no dice que una sociedad o un individuo se puedan estudiar en términos de hechos ni procedimientos cuantitativos. Se los puede conocer en términos de comprensión. Y usa esos términos etéreos, vagos, imprecisos, quiméricos que criticaba Comte. "Atmósfera espiritual". Una atmósfera es algo etéreo, vago, algo que no tiene límites precisos, que cambia, de lo cual yo me puedo empapar en cierta manera, que puedo describir, respecto de la cual puedo experimentar esa empatia. Idea de intencionalidad, en este paradigma comprensivista, que nos permite describir los objetivos y propósitos de alguien, el significado de un signo o un símbolo, el sentido de una institución social o de un rito religioso. Lo interesante es que en la discusión posterior en el siglo XX, esta distinción entre ciencias duras y blandas, el modo anglosajón de denominar a la distinción entre explicación y comprensión se desdibujó tanto por los nuevos embates del positivismo como por una idea más radical que es objeto de discusión hoy en día, según la cual la ciencia de la naturaleza también es digna de consideración en base a criterios semejantes a los de la tradición de la comprensión. El que conoce la ciencia de la naturaleza es el hombre, a través del lenguaje, y no hay manera de salir del círculo de la interpretación de significados, del círculo hermenéutico, del círculo de las atmósferas, de aquello que puede ser comprendido incluso para lo que se refiere al mundo de la naturaleza. Esta es una nota fugaz para señalar el destino que tuvieron discusiones posteriores. Como de alguna manera el positivismo mantiene toda su vigencia porque permea muchas posturas sin denominarse de ese modo, y a la vez ha cambiado radicalmente cuando se han fortalecido modos de ver la naturaleza que nos refieren al diálogo sobre la naturaleza como hombres provistos de subjetividad y lenguaje, de modo tal que una metodología de observación de hechos y matematización exclusivamente no permite entender ni siquiera el modo en que nos aproximamos a la naturaleza. Porque la mediación que tenemos con la naturaleza

somos nosotros mismos y considerando nuestro propio instrumento que es el lenguaje, que somos nosotros y nuestra subjetividad es como podemos aproximarnos a la naturaleza. Esto nos coloca por un instante en una época contemporánea, entendida en este contexto del que estamos hablando como una de las proyecciones de aquello en lo que devino esta discusión. Comte no es un experimentador sino un pensador, Comte no es un científico. Claude Bernard es el discípulo positivista científico que lleva a cabo la experimentación sobre los cuerpos, que practica la vivisección que, utilizando las semejanzas entre hombres y animales, emplea a los animales como objetos en los que se puede observar el decurso de los hechos experimentales, y se configura entonces cierta ética de la ciencia que sigue estando vigente. Hoy, cuando transplantamos órganos, estamos pensando con Claude Bernard, el creador de la medicina experimental, estamos realizando una consecuencia de ese pensamiento positivista. En su emergencia en el siglo XIX, el positivismo expresa distinciones formuladas con simplicidad, largamente criticadas durante las décadas posteriores, hasta el día de hoy, cuando no son tan fácilmente reconocibles en un mundo demasiado complejo, heredero de una historia pletórica de controversias. Entonces contribuye a establecer el *ethos* de la ciencia contemporánea; cuando configura la ética-estética de la medicina experimental, Bernard dice: "El fisiólogo no es un hombre de mundo, es un sabio, un hombre que se halla dominado y absorto con una idea científica que persigue, no oye los gritos de los animales, no ve la sangre que corre, no ve más que su idea y no percibe más que organismos que le ocultan problemas que quiere resolver. Lo mismo el cirujano, no se detiene por los gritos y sollozos más conmovedores, porque no ve más que su idea y el resultado de la operación. Lo mismo el anatómico, no siente que se encuentra en una carnicería horrible, y bajo la influencia de una idea científica, persigue con delicia un hilo nervioso en carnes hediondas y lívidas, que para otro cualquiera serían objeto de disgusto y de horror. En vista de lo que precede, consideramos como ociosas o absurdas todas las discusiones sobre la vivisección. Es imposible que hombres que juzgan los hechos con ideas tan diferentes puedan entenderse jamás; y como es imposible satisfacer a todo el mundo, el sabio no debe cuidarse más que de la opinión de los sabios que lo comprenden, y no sacar reglas de conducta más que de su propia conciencia". La "propia conciencia" ha sido sustituida hoy por la "bioética", pero además, en cada una de esas observaciones autotranquilizadoras de Bernard se concentran más de cien años de debates, posturas en el arte y en los derechos humanos, experiencias históricas catastróficas y augurios plenos de incertidumbre, todos ellos en directa irradiación de aquellas palabras. Bernard

criticaba a Comte. Es un continuador del pensamiento positivista que criticaba la doctrina comtiana. La religión de la humanidad, que Comte planteó hacia el final de su vida, le parecía totalmente absurda. El se atenía al pensamiento inicial, en el sentido de la adscripción a los hechos y la metodología positivista. Ese segundo Comte místico queda descartado por Bernard. La dimensión de lo subjetivo, impreciso, vago, quimérico y no útil queda recortada. No cree ni tiene interés en la realidad del estado positivo como saldo de la historia. Y respecto de los estadios anteriores, teológico y metafísico, en cuanto a las reflexiones sobre las causas primeras y sobre el orden final del mundo, Bernard no creía que los hombres fueran a abandonar esas reflexiones. En la postura de Bernard, el espíritu positivo a través de la ciencia coexiste con lo que Comte pretendía dejar atrás. El discípulo abandona parte de la doctrina para aplicarla, y define qué es lo que tiene que perdurar del positivismo. Entre hechos y teorías, para Bernard hay que decidirse por los hechos. El veredicto depende de los hechos. Los fenómenos se rigen por un riguroso determinismo. Esto tiene el sentido de una regla metodológica. Bernard tiene un criterio práctico, a él no le interesa la filosofía. Los fenómenos tienen un determinismo riguroso, no porque haya una teoría metafísica sobre la necesidad universal de las cosas sino porque ésta es una regla metodológica que se adopta. Se atiene a una barrera metodológica que establece los límites de la ciencia. Los mismos fenómenos se repiten en las mismas condiciones. Para él, el experimento consiste en crear condiciones que se puedan repetir en cualquier circunstancia. Aquí aparece concretamente la manera en que el discurso científico se presenta como universal en el siglo pasado. Cualquier lengua, cualquier mentalidad admite un carácter objetivo por el cual cualquier individuo en cualquier parte del mundo puede repetir las mismas condiciones y por lo tanto observar los mismos fenómenos. Se manifiesta una forma de comunicación universal que no es ajena a nuestra época, y que tiene que ver con este concepto. Si en las experiencias se producen resultados inesperados, hay que buscar las condiciones que han provocado esas modificaciones, en procura de develar condiciones todavía desconocidas. La ciencia consiste en descubrir relaciones constantes entre condiciones y fenómenos, y no pregunta por qué. Esta es una pregunta filosófica, metafísica o estética. A la ciencia no le interesa el porqué. Estos son rasgos que, en buena medida, tienen absoluta vigencia hoy en día, como formas corrientes, eventualmente hegemónicas, de ocluir toda interrogación. La ciencia permanece enteramente neutra en relación a las cuestiones filosóficas. Hoy, cuando se habla en términos de que la técnica es neutra, que su uso no depende de algo intrínseco de ella sino de cómo se la conside-

re en su aplicación, se trata de un concepto que proviene directamente de esta concepción. No es algo natural atinente a la técnica, propio del orden de las cosas, sino que es un conjunto de ideas concebidas de esta manera en el siglo pasado. Los valores o las categorías abstractas de tipo metafísico no tienen significación para el saber positivo. Son dos terrenos completamente separados. Para Bernard la filosofía natural se circunscribe a conocer las leyes de los fenómenos, prever esos fenómenos y dirigirlos. En la ciencia no hay contingencias ni excepciones. El pensamiento humano también es un hecho biológico. Por lo tanto, aquí hay un origen de la idea de que el pensamiento humano es algo que se puede prever y por lo tanto es algo sobre lo cual se puede tener poder, y por tanto es algo que se puede fabricar. El sabio no debe intervenir en los resultados de las experiencias, ha de dejar de lado sus preferencias objetivas, las ideas heredadas, las cuestiones de autoridad de los hombres y el impacto de las palabras. Debe atenerse exclusivamente a los hechos. La obra de Bernard es una obra de laboratorio, no es una obra filosófica ni el producto de una reflexión epistemológica.

El destino vital de Comte describe una curva divergente respecto de la trayectoria recorrida por lo que constituye la elaboración del positivismo. Irrumpe la turbulencia provocada por dificultades matrimoniales, una gran pobreza, ataques de demencia e intentos de suicidio. A los 46 años Comte se enamora de Clotilde de Vaux, de unos treinta años de edad, abandonada por su marido. Esa relación conforma el hito que define en Comte dos carreras y señala el retorno de lo excluido en su pensamiento. La figura de lo femenino, denostada en los años de su primera carrera, cambia radicalmente de signo, y esa torsión es correlativa del vuelco de Comte a una religión creada por él mismo, de la cual se unge como "sumo sacerdote de la humanidad", y a Clotilde fallecida como símbolo espiritual de la virgen madre, superior incluso a él mismo. Las iglesias positivistas se difundieron por todo el mundo (Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Brasil, México). Para Comte, la música, la pintura y la literatura eran medios para un fin, creaban las premisas sentimentales para una producción intelectual, sin ser parte de ésta. El arte era un medio irrenunciable para aumentar la capacidad de cognición, pero no poderoso ni valioso para la cognición misma, carecía de valor en sí. A partir de 1845 se produce en Comte una transformación de las ideas sobre arte y literatura, y en su actitud frente a las mujeres. Todavía en 1843 Comte le escribía a su amigo positivista inglés Stuart Mill, acerca de las mujeres: "En un examen sistemático tendría pocas cosas importantes que añadir a su evaluación sensata de los límites normales de sus facultades; pero

pienso que usted no le atribuye suficiente importancia a las consecuencias reales de una inferioridad natural. Su ineptitud característica para la abstracción y la argumentación, la imposibilidad casi completa de dejar a un lado los impulsos apasionados en las actividades racionales, aunque sus pasiones son, por lo general, más generosas, se perpetúan indefinidamente y le impiden realizar cualquier organización de alto nivel de las actividades humanas, no sólo en la ciencia y en la filosofía, como usted afirma, sino también en la vida estética y aun en la vida práctica, ya sea en la industrial o en la militar, en la que una mente con metas firmes sin duda es la principal condición de un éxito sostenido. Creo que las mujeres son tan ineptas para dirigir cualquier industria o empresa industrial grande como lo son en cualquier actividad militar importante; y aún más porque son radicalmente incapaces de dirigir hasta los asuntos domésticos, a menos que sean de naturaleza secundaria. En ninguna esfera son aptas para la dirección o la ejecución; sólo son esencialmente capaces de dar consejo y modificar los planes de los otros, algo en lo que su posición pasiva les permite usar muy bien su sabiduría y su naturaleza características. A menudo he tenido la oportunidad de observar muy de cerca el organismo femenino, aun en el caso de varias excepciones eminentes; también en este aspecto puedo citar el ejemplo de mi esposa que, sin haber escrito nada, por lo menos hasta hoy día, posee más energía mental, profundidad y al mismo tiempo mayor juicio correcto que la mayoría de las personas de su sexo que más merecen ser elogiadas. Siempre he encontrado que las mujeres con estas características esenciales tienen una capacidad muy deficiente para la generalización y la deducción y también para hacer que la razón gobierne las pasiones".

Comte formula así una verdadera programática del positivismo aplicado al género, al atribuir a la mujer todos los rasgos de carácter que pueden inferirse de las distinciones por las que el espíritu positivo define su identidad filosófica. Sólo dos años después el idilio con Clotilde de Vaux transforma al hombre que elabora un sistema divergente del anterior en este sentido. La gran novedad que se produce, inquietante, formulada a partir de ese "año sin igual" (1845-1946) consiste en la prioridad dada a la subjetividad, al sentimiento, a la pasión, al amor, a la adoración de la Mujer, y finalmente a la religión de la Humanidad. De una doctrina científica salió una religión. Las necesidades del corazón no se quedaron en asunto privado. Sumo sacerdote de la humanidad, Comte quiso ser poeta, rehabilitó el sentimiento, revisó el papel de la mujer y revaloró la literatura. Al culto de los Hechos le sucedió el culto de la Mujer y del Amor. En carta a su amada platónica Clotilde del

2 de junio de 1845 Comte le dice que en el centro del positivismo debían levantarse en igualdad de derechos la filosofía, la poesía y la política. La filosofía ordenaba la vida humana, la poesía la embellecía y ennoblecía la existencia mediante la idealización del sentimiento. La política, técnica social cuyo centro formaba la moral, coordinaba los actos públicos y privados. El positivismo conjugaba idea, sentimiento y acción, en una intensa imaginación utópica. En el futuro, el hombre aparece liberado del trabajo y de las ocupaciones intelectuales subalternas. El final del sexo estaba "presagiado por el creciente desarrollo de la castidad, la cual, propia de la raza humana, al menos entre los varones, muestra la eficacia física, intelectual y moral de una sana utilización del fluido vivificante... Así se concibe que la civilización no sólo disponga al hombre para apreciar más a la mujer, sino que aumente constantemente la participación del sexo femenino en la reproducción humana, alcanzando al fin un punto en el que el nacimiento se producirá exclusivamente por obra de mujer". Una verdadera utopía feminista. En la correspondencia con Clotilde, a quien consideraba un ser moralmente superior a los hombres, anuncio profético de una femineidad futura, Comte testimonia la tentativa de realizar en la escritura la regla esencial de la unión, como una santa armonía, entre la vida pública y la vida privada. El ideal poético iba a adoptar un papel intermedio entre la idea filosófica y la acción política, y sus huellas se dispersarían en el amplio abanico de influencias ejercidas por el positivismo de Comte, ya sea en las iglesias positivistas, como aparte del culto instaurado por él, en las corrientes cientificistas (Littré), utilitaristas (Stuart Mill), socialistas radicales o socializantes (Zola, Gambetta), anarquistas, marxistas; ya sea en los *Círculos de obreros positivistas*, que ejercieron influencia sobre el movimiento obrero y sobre la institucionalización del derecho al trabajo.

NIETZSCHE Y EL SIGLO XIX

Teórico Nº 16

Ricardo Forster

Hoy voy a hablar de un personaje paradigmático del siglo XIX, que todavía, en nuestra época, nos produce escozor; un personaje que no dejó de merodear por aquellas regiones constitutivas, que fue capaz de "martillar" contra sus propias certezas: Friedrich Nietzsche o, como él gustaba llamarse, el "hombre del destino".

Hasta ahora ustedes han recorrido, quizá con cierta arbitrariedad, con cierta sorpresa, una época, una trama cultural que está hondamente imbricada con nuestra contemporaneidad; y se han encontrado con algunas utopías (han visto cómo algunas utopías tienen rostros jánicos, inversiones inesperadas, caminos que nos atrapan desprevenidos), han iniciado un viaje que entrelaza lo bello y lo horrible, la cultura y la barbarie, la razón y la locura. Se han detenido también en la figura paradigmática del Sujeto de la modernidad y han podido recorrer sus proyectos, sus alucinaciones, sus quimeras, sus esperanzas. Se han encontrado con una razón científica constructora de un sendero homogéneo, con un dispositivo de conocimiento que define las condiciones de nuestra relación con la naturaleza. Han espiado el incontenible proceso de secularización del mundo y la retirada de Dios. Se han encontrado con la revolución; se han preguntado por aquella revolución soñada a fines del siglo XVIII, y vuelta a construir en el siglo XIX.

Han visto ciertos sueños, tal vez absurdos, fantasiosos, pero tremendamente bellos diseñados por los anarquistas; aquellos personajes ferozmente consecuentes, viscerales, sanguíneos, capaces de sentir que sus palabras transformaban el mundo. Personajes propios del siglo XIX, adoradores del cambio y de la ciencia, ideólogos de un futuro arquetípico pero también anticipadores de ciertas acechanzas, de ciertas oscuridades reprimidas, ocultas detrás de las desmesuradas esperanzas de un siglo henchido de autoestima. Románticos y anarquistas: la sospecha y la revolución.

Este siglo XIX es un siglo en todo sentido paradigmático, ejemplar; en sus formaciones más profundas y significativas podemos ir a buscar nuestra propia realidad. Es el siglo de la velocidad (diosa adorada de nuestra época). Piensen ustedes que la locomotora es, junto a la máquina de vapor, el gran invento de ese tiempo (velocidad y producción; rapidez y eficiencia se conjugan en un siglo fascinado ante la máquina). Las ciudades, las pequeñas industrias, los talleres, los hogares donde se producía, los medios de comunicación... todo se transforma como si el espíritu faústico hubiera encarnado definitivamente. Las ciudades, verdaderos ejes de esta metamorfosis generalizada, crecen desmesuradamente, como si un volcán hubiera entrado en erupción cambiando la fisonomía de esas viejas aldeas devenidas enormes conglomerados donde se mezclan los seres humanos y las nuevas máquinas. Las ciudades se hacen horribles. Es la época donde los pensadores más sensitivos recorren horrorizados las calles de Liverpool, Manchester, Londres, París, las ciudades del progreso, de la industrialización, de la manufactura, y ven a su alrededor la desmesura, el horror, la pobreza, la indigencia, la fealdad. A su alrededor ven surgir una humanidad absolutamente monstruosa y atiborrada de vicios. Como dice Cari Schorske es la "ciudad del mal".

Pero también es un siglo de apuestas, de frenesí transformador, de innovaciones estéticas, de experiencias dolorosas, de barricadas y de revolución. París arde en el '30, en el '48 y en el '70. "Un fantasma recorre Europa", así comienza Marx el *Manifiesto Comunista*, y no exagera. Los populistas rusos quieren hacer saltar por los aires a todos los zares que se les crucen en el camino; descubren que en "el pueblo", en el campesinado, está el bien, la redención, y hacia allí dirigen sus pasos, idealistas, soñadores, alucinados, creyentes absolutos en la revolución, en la nueva era que se acerca. Los poetas románticos sienten que un mundo se muere y hay que cantar su muerte, vivirla plenamente. Los utopistas perciben que es posible diseñar el futuro: utopías del amor, de una exaltada ingeniería social; utopías del progreso junto a renacidas utopías maquinistas e industrialistas; utopías del progreso

junto a renacidos milenarismos. Piensen ustedes en dos personajes, dos utopistas: Saint Simon y Fourier, Saint Simon es el ideólogo, el constructor de todas las grandes utopías industrialistas, tecnocientíficas. Es un ideólogo de anticipación que al comienzo del siglo XIX perfila las utopías que atraviesan nuestra cotidianeidad. Fourier, en cambio, y partiendo de su famoso falansterio trata de soñar una utopía del amor, de la belleza, del intercambio de los cuerpos, de la libertad, de la pasión y la igualdad. Dos utopías que mezcladas nos devuelven fragmentos de nuestra realidad. Es decir, un tiempo de la esperanza pero también del miedo.

Miedo de los conservadores frente el avance de las masas. Miedo de los tradicionalistas frente a la perpetúa innovación y al cambio de las ciudades; de ahí que el siglo XIX también sea el siglo del redescubrimiento del folklore, de las historias nacionales, de las viejas tradiciones, de los nuevos nacionalismos. Como si frente al cambio permanente se buscara en el pasado lo eterno. Una época donde el movimiento parece haberse convertido en la nota destacada. No hay pasado, sino presente y futuro (por eso la palabra reaccionario es acuñada en esa época, allí sí tiene sentido). Es el tiempo del progreso y de la utopía evolucionista. Piensen ustedes en Darwin, en el darwinismo social: el hombre avanza, se selecciona, mejora, algunos merecen ser los dominadores, son los dueños del futuro. Es también el tiempo de la expansión planetaria del capitalismo, de las naves de la Inglaterra victoriana surcando los mares con sus nuevas cuencas de vidrio. La época de la mercancía convirtiéndose en cultura; es decir, en exportadora de un modo de vida, de una trama política, de una concepción de la sociedad. Europa se expande, se universaliza, se hace planetaria en un sentido todavía más intenso y profundo que la expansión del siglo XVI. La expansión del siglo XIX es económico-cultural, político-institucional, es brutalmente homogeneizadora. El Estado capitalista entra en todos los intersticios del mundo, se convierte en la palabra de orden, en el fundamento civilizatorio.

Es también, como les decía, una época, de miedo frente el cambio, frente a la revolución, frente a esas masas que amenazan cortar con lo tradicional. Miedo que lleva, por ejemplo, al nacimiento de las "ciencias del hombre", preocupadas por disciplinar las conductas, por normativizar lo anómico (en esta época de crisis y transformación, de ruptura de los lazos tradicionales, surgen la psiquiatría, la sociología, la economía política, la criminología, etc.). Los hombres pensantes de la época, frente al cambio, frente a las conmociones geológicas de la cultura, tiempo donde todo se resquebraja, tratan de pensar un orden posible, de poner barreras, de organizar y conttolar. Pien-

sen ustedes en Jeremy Bentham, que a fines del siglo XVIII y principios del XIX, diseña el famoso Panóptico, que es una conjunción arquitectónico-carcelaria, pero también un modelo apto para actividades educativas o para actividades industriales; una estructura arquitectónica pensada como metáfora de una sociedad vigilante donde un solo hombre, correctamente instalado en una torre central puede mirar sin ser visto, auscultar las actividades de los reclusos, los estudiantes o los obreros sin que éstos puedan percibir cuando están siendo observados. Es la época en la que se impone la visión propia de quien se instala en el Panóptico, es decir una visión única, verdadera y vigilante. Una imagen que quiere ser definida de una vez y para siempre, una época donde se construyen grandes sistemas filosóficos y educativos, donde las cosas van perdiendo su misterio.

Un tiempo donde el discurso predominante era el del progreso, del liberalismo, del "laissez faire". Una época de proyectos y convulsiones, de consagración de la razón, pero también del surgimiento de la sospecha frente a esa consagración. Ante la desmesura del despliegue de proyectos tecno-científicos apoyados en una Razón absoluta, frente a esta ocupación generalizada de la ciencia, ocupación de la naturaleza, de las estrellas, de los hombres, aparece también la sospecha; la pregunta por el costo de la secularización de la vida; la pregunta por el vacío que implica el reemplazo de lo sagrado por lo profano, por la muerte de ciertos valores tradicionales, por el costo de lo nuevo.

El siglo XIX es una época que hoy todavía, de un modo decisivo, atraviesa nuestras vidas. Tomo un año paradigmático, azaroso, 1889, para que ustedes vean la riqueza, la complejidad de este tiempo. En 1889, Nietzsche inicia su viaje sin retorno hacia la locura; sus últimos diez años de silencio; su crepúsculo como hombre. Pero en ese año también nace Adolf Hitler el hombre que extremaría ciertas fuerzas oscuras y profundas que fueron conformándose en el siglo XVIII y XIX. Y en ese mismo año, en París, la sociedad consagra, en la Exposición Universal, los triunfos de la ciencia y la industria construyendo como símbolo para los tiempos venideros la Torre Eiffel, paradigma del entrelazamiento de hierro y ciencia y monumento a la Razón. Mientras en París la industria y la ciencia proclaman su triunfo, con Engels a la cabeza los socialistas fundan la Segunda Internacional, herramienta del proletariado de todos los países para luchar por un nueva sociedad.

Es decir, en 1889 se consagra el progreso y la ciencia es festejada en París. Pero también nace, como diría Bergman muchos años después, el *Huevo de la serpiente*. Un año como el '89 marca el cruce, la interrelación de

esa trama compleja que fue el siglo XIX. Exaltación del progreso y miedo frente a su despliegue y sus consecuencias. Utopías cientificistas junto a utopías anarquistas. Y en medio de ese tiempo convulso algunos pensadores comienzan a sospechar, a preguntarse por el sentido del progreso, por la moral que determinan la vida privada de los individuos. Pensadores lúcidos que comienzan a preguntarse por el derrotero de su época; por la situación del hombre y de la cultura. Los románticos tensan al máximo la espiritualidad, vuelven a colocar en escena lo que el discurso racional había tratado de obturar: lo onírico, lo nocturno, lo espontáneo, lo irracional, lo amoroso, los sentimientos, la exaltación de la vida. Otros pensadores, como Marx, intentan preguntarse por lo no previsto de esta racionalización del mundo, intentan preguntar por aquellas fuerzas desatadas por la propia cultura, por el productivismo capitalista, por la propia historia; fuerzas que se escapan de las manos de los hombres y mujeres que las desatan y ya no controlan. Desorden en el interior del orden racional y tecnocivilizatorio; descomposición de las estructuras. Marx desnuda la inconsciencia estructural de la sociedad burguesa, descubre la anarquía que resquebraja el molde decimonónico. Se desmorona el sueño de una sociedad racionalmente organizada desde los parámetros del capitalismo. Surge una nueva quimera y un nuevo actor llamado a realizarla: el proletariado.

Hacia fines del siglo XIX, Freud también trata de indagar sobre la ruptura de esta conciencia que había sido consagrada en la modernidad. Se pregunta por el inconsciente, por el deseo, por la sexualidad, por lo reprimido, en una época donde la moral victoriana, puritana, había ocupado todos los intersticios del cuerpo y fundado la normatividad familiar. En el mismo año, 1900, en que Freud publica *La interpretación de los sueños*, muere Nietzsche. En la época del puritanismo radical, del sexo oculto y de la cuadriculación médico-psiquiátrica de las conductas, de las palabras articuladas desde una supuesta conciencia plenamente radical, Freud sospecha, empieza a desarticular pacientemente la trama del Sujeto moderno. Detrás de esta inauguración freudiana está, no cabe duda, el filosofar del solitario de Sils María.

Estamos frente a lo que Paul Ricoeur llamó "época de los maestros de la sospecha", de aquéllos que comenzaron a desarticular esta ideología del progreso, o que al menos comenzaron a interrogarse sobre la viabilidad de esta enorme utopía del progreso y la racionalización social. Aquéllos que como Freud intentaron pensar el lado oscuro de la razón, el fondo desequilibrante de una subjetividad plenamente afirmada en el imaginario de una racionalidad autosufiente, lo hicieron, paradójicamente, tratando de reconstruir el

territorio de la razón y no para descomponerlo definitivamente. O Marx que intenta pensar lo fallido del capitalismo a partir de la anarquía inevitable de la producción y el mercado, lo hace tratando de encontrar una nueva armonía para la sociedad, una nueva racionalización para lo económico, lo político, lo social. Quizá el único que va al fondo de las cosas, el único que, como diría él, es verdaderamente una fatalidad para la época, un anunciador de la fractura civilizatoria de Occidente, sea Nietzsche. El único que con su pensamiento, con su cuerpo, con su vida intenta traspasar sin ningún tipo de concepción las grandes verdades constituidas del siglo XIX. Nietzsche se pelea con todos. El dice que cada vez que escribe y publica un libro pierde un amigo o a una mujer amada. De él ha dicho el filósofo italiano Giorgio Colli:

> " Cualquiera que haya leído alguna página de Nietzsche ha sentido su escándalo en profundidad, se ha sentido provocado a dar su asentimiento acerca de una cuestión acuciante. Algunos no perdonan que los invadan, otros se deshacen de la impresión, otros reaccionan con participación apasionada. Así, con sólo escuchar el nombre de Nietzsche, son pocos aquéllos que, si no les falta cultura y sensibilidad, no perciben un movimiento instintivo del ánimo, variable según el carácter, difícilmente definible y por cierto no entregado a esquemas conceptuales. Nietzsche se revela así como un tipo paradójico de pensador, para quien se derrumban los límites entre los géneros expresivos y cuya impronta se percibe antes en el ánimo que en la razón".

Nietzsche es volcánico, eruptivo. Es una explosión. El escribió, hacia el final de sus años lúcidos, en 1888, a los cuarenta y cuatro años, una suerte de autobiografía intelectual; una despedida, el recuento de una vida excepcional. Ese pequeño pero demoledor librito se llama *Ecce Homo,* y allí nos dice desde la distancia y la altura del genio algunas cuestiones decisivas para que podamos entenderlo:

> "Previendo que muy pronto tendré que presentarme a la humanidad exigiendo de ella las cosas más difíciles que jamás han sido exigidas, considero indispensables decir lo que soy. En el fondo ya debería saberlo todo el mundo: porque no me he presentado *sin testimonios.* Pero el equívoco entre la grandeza de mi misión y la pequeñez de mis contemporáneos se ha manisfestado en el hecho de que no he sido oído, ni siquiera visto. Vivo del crédito que me he hecho a mí mismo, ¿o es acaso un prejuicio creer que yo vivo?...

Me basta hablar a cualquier persona culta que venga de veraneo al alto Engadina para persuadirme de que yo no vivo... En esas circunstancias, es mi deber, contra el cual se rebelan mis hábitos, y aún más la fiereza de mis instintos, decir: ¡Escuchadme, porque yo soy... tal! ¡Sobre todo no confundidme con otros!"

Esto viene a cuento por las confusiones qúe creó Nietzsche, o que se crearon en torno a su filosofía. Hay diversos y contradictorios rostros que nos devuelven imágenes peligrosamente contrapuestas. Hay un Nietzsche fascista. Piensen ustedes en Adolf Hitler visitando en 1933 a Elizabeth, la hermana del filósofo, que se había convertido en la gran falsificadora de la obra de su hermano. Hitler yendo hacia la casa-museo de Nietzsche convocándolo para convertirlo en el filósofo de la raza aria. Es decir, un Nietzsche antisemita, germanófilo, despreciable.

Pero también hay un Nietzsche anarquista, que repudia el Estado al que identifica como una bestia que está devorando a los hombres; un Nietzsche que reivindica la libertad y el individualismo; como así también otro que odia a los alemanes, que se ríe de ellos y que dice que son la escoria de Europa, reivindicando su ascendencia polaca, diciendo que por sus venas circula noble sangre eslava. Lejos quedan los sueños alucinados de Wagner y sus Sigfridos. Nietzsche se reclama, frente a todos los nacionalismos, cosmopolita, ciudadano de Europa, espíritu libre y heredero de Voltaire. Viaja, se mueve, recorre una y otra vez Alemania, Suiza, Italia, Francia y sueña con retirarse a Túnez o a las altiplanicies mexicanas. Es un hombre que no soporta el sedentarismo, que rechaza visceralmente a todos los nacionalistas. Que sostiene que Europa es un destino sólo si logra sacarse de encima los dogmas, el fanatismo plebeyo.

Es un hombre que, frente a la moral victoriana, rechaza la falsedad intrínseca a toda moral; que declara la muerte de Dios, el denumbamiento de los valores que articularon la marcha histórica de Occidente; y sin embargo, no deja de ser un moralista y un hijo y un nieto de párroco protestante. Confusiones constantes en torno a Nietzsche. Convertido en figura del imperialismo germánico, él que abomina de todo imperialismo. Que ha sido caricaturizado como el heraldo de la raza aria, simplemente porque habló del superhombre, sin tomar en cuenta, siquiera, que le causa horror la bestia rubia. Un Nietzsche que reclama un hombre libre, otro tipo de humanidad. Es decir, Nietzsche es en sí mismo una y mil máscaras. No tiene un solo rostro, ni un mensaje único; su vida, su pensamiento es plural, abierto, estallado en múltiples fragmentos. Nietzsche diría: como la vida misma. Frente

a la monotonía de las grandes certezas que atraviesan triunfantes el siglo XIX, frente al aburrimiento de una Razón absoluta, Nietzsche sostiene el instante del presente, lo efímero, el punto de vista, lo fallido, el azar. Frente a la monotonía del monoteísmo, él reivindica el paganismo. Dice en *Así habló Zaratustra:*

> "Cuando un dios quizo ser el único dios, a los otros dioses les comió la risa. La loca y furiosa risa, hasta morirse de risa".

Frente a un siglo XIX cargado de certezas utópicas: racionalistas, revolucionarias, nacionalistas, tecnoindustriales, científicas, Nietzsche dice: "No. Abomino de todos los creyentes"; es un refutador de ideales. Continúo leyendo:

> "Yo no soy, por ejemplo, un fantasma, un monstruo moral; por el contrario, soy una naturaleza opuesta a aquella especie de hombres que hasta ahora fue venerada como virtuosa. Entre nosotros, me parece que precisamente esto es para mí una razón para estar orgulloso. Yo soy un discípulo del filósofo Dionisos, y prefiero más bien ser un sátiro que un santo. Pero lo único que quiero es que se lea este opúsculo. Tal vez he logrado (y acaso este escrito no tiene otro sentido) expresar este contraste de un modo sereno y marcado de amor por los hombres. Lo último que yo querría prometer sería *hacer mejor* a la humanidad. Yo no he de levantar nuevos ídolos; ¡los viejos ídolos pueden enseñarnos qué significa el tener piernas de arcilla! Derribar ídolos (así llamo yo a los ideales) es mi deber principal."

Frente a una época donde todos prometen la bonanza, la felicidad, desde la derecha o la izquierda, Nietzsche simplemente dice que él no viene a prometer nada y menos a levantar "nuevos ídolos", sea la nación, la raza, el proletariado o la ciencia. El arremete contra todos los ídolos, denuncia la endeblez de sus certezas. El dirá, en otro lugar, que su filosofía es la "filosofía del martillo"; una filosofía que rompe todos los supuestos consagrados, las estructuras cerradas. Es una filosofía violenta, destructiva, nihilista porque reclama, *tabula rasa*, una mesa despejada donde reemprender la marcha del espíritu. Con un eco nietzscheano, Walter Benjamín también exigirá, años después, una mesa para escribir, una mesa limpia de desechos.

> "Se ha quitado -dice Nietzsche- su valor a la realidad, se le ha quitado su sentido, su veracidad, en la medida en que se ha inventado un falso mundo ideal... Ei *mundo real* y *el mundo aparente*; esto significa: el mundo inventado y la realidad."

Ante estos grandes discursos de la ciencia, de los nacionalismos y las verdades absolutas, lo que Nietzsche denunciará como el veneno platónico que emponzoña la historia de Occidente, el filósofo de Zaratustra reivindica la vida, la existencia concreta, la naturaleza, el fluir, el movimiento, el entrecruzamiento de los seres y las cosas. Del mismo modo, frente a estas discusiones teleológicas, que son prototípicas del siglo XIX, que fueron propias de Hegel, Marx, Bakunin, Wagner, etc., de grandes certezas construidas de una vez y para siempre, Nietzsche se sostiene en la deriva, en la errancia que no se conforma con ninguna fórmula ni con ninguna verdad canonizada. Nietzsche viaja como un modo metafórico de desmarcarse de las concepciones absolutas. Su vida misma es, de alguna manera, la expresión de esta deriva.

"Dios ha muerto" proclama dolorido Nietzsche, "los hombres lo mataron"; y él ya no puede seguir sosteniendo la falsedad de los ideales, la mentira de una sociedad moralista. Nietzsche es el pensador del gran rechazo; cada uno de sus escritos implica una quiebra, un profundo tajo en el cuerpo de las ideas platónico-cristianas. En un opúsculo tremendo, despiadado, Nietzsche abomina de la moral cristiana, y sin embargo, él es hijo, nieto y bisnieto de párrocos protestantes. Nietzsche lleva en su sangre todo el luteranismo y el pietismo acumulados en la Alemania de los siglos XVIII y XIX. De algún modo tiene que sacarse de encima el mensaje de su padre, muerto antes de tiempo cuando apenas si nuestro filósofo tenía cinco años. La del padre es una marca que lo acompañará a lo largo de su tortuoso camino.

Primero, en este viaje biográfico de Nietzsche, va a Bonn a estudiar teología siguiendo la huella del padre muerto y las exigencias de su madre; pero Nietzsche llega a Bonn y se dedica a otra cosa; la filología clásica. Primera pelea dolorosa con su madre. El inicio de su camino independiente. Allí despliega todos los conocimientos adquiridos en Pforta y destaca rápidamente. Es un hombre absolutamente genial, tan genial que cuando aspira al doctorado, a los veintitrés años, es excusado de la presentación de la tesis que le es concedida tomando en cuenta sus eruditos ensayos publicados en revistas especializadas. Su maestro, a los veinticuatro años, le ofrece una cátedra de filología clásica en la Universidad de Basilea. Nietzsche sale de lo común, con apenas veinticuatro años se convierte en un catedrático de una universidad importante, donde se dedica a enseñar a los griegos; lee con sus estudiantes a Diógenes, Platón, Homero, Eurípides, Sófocles. Es un erudito, una gran promesa para la filología clásica. Diez años son los que pasa en Basilea entregado a sus lecturas y a rumiar de a poco su futura filosofía. De aquel tiempo es su *Origen de la tragedia* y sus *Intempestivas*; años de apren-

dizaje y de encuentros memorables que él después recordará con cierta nostalgia, pero como una época fallida de su vida porque "había confundido el camino". Fueron sus años wagnerianos, otra de las marcas profundas que atormentarían su espíritu durante su vida lúcida. La filosofía y Wagner acorralan a Nietzsche, comprimen su espíritu filosófico, su desesperada necesidad de aire puro.

Al final de su estancia en Basilea, Nietzsche se declara enfermo de la mediocridad académica, aunque sea su cuerpo el que metafóricamente venga a salvarlo del hastío suizo. Padece de todos los dolores imaginables, corporales y psíquicos; de a poco se va quedando ciego y su estómago no resiste ningún alimento. Nietzsche les pide a sus colegas de la universidad, especialmente a Jacob Burtckhardt y Franz Overbeck, que lo liberen de la carga académica; ellos aceptan y es el comienzo de su vida errante. Les voy a leer unos textos sobre la enfermedad escritos por Nietzsche:

> "Sólo la enfermedad me condujo a la razón (...) jamás he mirado en mi interior con tanto gusto como en los períodos más morbosos y más doloridos de mi vida (...). Entre las torturas que trae consigo un dolor de cabeza ininterrumpido durante tres días, junto con penosas secreciones mucosas, poseía una claridad de dialéctica por excelencia y meditaba con sangre fría en cosas que, si mi salud hubiese sido mejor, me hubiera encontrado desprovisto de refinamiento y de frialdad, sin la indispensable audacia del trepador de rocas (...). Partiendo de la óptica del enfermo, mirar a ideas y valores más sanos, y al contrario, partiendo de la plenitud y de la certeza de sí mismo que posee la vida rica, bajar la mirada al secreto trabajo de los instintos de decadencia: éste fue mi más largo ejercicio, mi verdadera experiencia, y en esto yo he llegado a ser maestro, si lo fui alguna vez en algo".

La enfermedad como liberadora, pero también como camino hacia una interioridad que vuelve fortalecida para pensar con "la audacia del trepador de rocas". Nietzsche recorre su cuerpo, experimenta con él, lo somete a todo tipo de régimen alimenticio; conoce cada una de sus grietas y comprende que "su enfermedad" le ha permitido encontrar su camino filosófico.

> "Mi existencia -le escribe Nietzsche a su médico- es una carga terrible: la hubiera arrojado de mí hace ya mucho tiempo, si no fuera porque, precisamente en este estado de sufrimiento y de casi abso-

luta abstinencia, fue donde hice las pruebas y los experimentos más fructíferos en el terreno ético-intelectual; esta alegría sedienta de conocimiento me eleva a una altura desde donde supero todas las tormentas y desesperanzas. En general soy ahora más feliz que nunca en mi vida... Mi consuelo son mis pensamientos y perspectivas. Aquí y allá, en mis caminos, garabateo algo sobre un papel; amigos descifran mis garabatos."

En una época donde se exalta la virtud, la moral, la salud; donde se inventa la gimnasia como pedagogía del cuerpo, Nietzsche inventa la enfermedad como manera de salirse del mundo filisteo, mediocre, pequeñoburgués y académico. La enfermedad le permite la errancia, convertirse en un viajero, en un pensador que de manera volcánica va produciendo, una tras otra, sus obras: *El viajero y su sombra, Aurora, Más allá del bien y del mal, La gaya ciencia, Así habló Zaratustra*, y otros libros hasta llegar a la locura.

Nietzsche pregunta: ¿cómo suponer que la filosofía es un acto de la voluntad racional? El filosofar es un contacto con un destino; es, de algún modo, un encontrarse con lo que no se buscó. Yo no he dirigido mi destino -dice Nietzsche-, yo soy un destino, y por eso soy una fatalidad. Es decir, Nietzsche plantea, frente a la filosofía como una construcción sistemática, perfecta, absoluta, una errancia filosófica que se entrelaza con la errancía de su propia vida y que, al mismo tiempo, reivindica un filosofar que es azaroso y que toma caminos imprevistos.

"Quien sepa respirar el aire de mis escritos -señala Nietzsche- sabe que éste es un aire de altura, un aire fuerte. Hay que estar hecho para las alturas, o existe el peligro de enfriarse. El hielo está cerca, la soledad es enorme. Pero, ¡qué tranquilas reposan todas las cosas en la luz! ¡Cuán libremente se respira! ¡Cuántas cosas se sienten por debajo de uno! La filosofía como yo hasta ahora la he sentido y visto, es el vivir voluntariamente en el hielo y sobre las altas montañas, el buscar todo lo que es extraño y problemático en la existencia, todo lo que hasta hoy fue condenado por la moral."

En el verano, Nietzsche vivía en los Alpes, preferentemente en la Alta Engadina, respirando el "aire de las alturas", escrutando a Occidente desde la más absoluta de las distancias; al aproximarse el otoño abandonaba sus amadas montañas y bosques para dirigirse rumbo al sur: Venecia, Niza, Nápoles, Roma. Sin embargo su vida no fue la de un privilegiado, la de un

dandy; yo les decía que sus viajes eran un verdadero calvario, porque por lo general siempre que cambiaba de sitio se enfermaba y sus ojos apenas si le alcanzaban para no extraviarse en los cambios de trenes, cosa que no dejó sin embargo de ocurrirle. Perdía el equipaje, tenía muy poco dinero ya que prácticamente vivía de una escasa renta vitalicia que le había concedido la Universidad de Basilea a instancias de sus amigos y protectores. El escaso dinero le obligaba a buscar albergues casi miserables, pequeños y sin calefacción; Nietzsche tuvo que soportar más de un invierno sin una estufa con la que calentarse. Sin embargo, dice que ahí, en esa trama, en esa vida monacal y ascética... allí es donde Nietzsche se siente un pensador, allí encuentra la inspiración y las fuerzas para seguir escribiendo. El vagabundeo, la falta de obligaciones académicas, están íntimamente ligados con su desprecio de todos los constructores de sistemas, de ahí que les diga en el *Zaratustra* a sus amigos:

> "A vosotros, audaces investigadores, tentadores, y a quien alguna vez se embarcó con astutas velas por mares espantosos; a vosotros, ebrios de enigmas, a quienes os gusta la luz vacilante, cuya alma se siente atraída por el sonido de las flautas hacia todos los abismos peligrosos; porque no queréis buscar con mano perezosa un hilo conductor, y allí donde podéis *adivinar* odiáis la argumentación".

Nietzsche escribe contra todos los sistemáticos, contra los que suponen que existe la verdad objetiva o los que prefieren la opción de Dios como un modo de inventar un trasmundo. Su estilo es el aforismo, la frase látigo; algunos dicen que esa elección se debía a la semi ceguera de Nietzsche, una forma más corta y más cómoda de escribir. Pero en verdad lo aforístico implica un modo de rechazar los grandes relatos articuladores de una concepción única del mundo. Frente a las ideas-cemento de los grandes sistemas filosóficos del siglo XIX, Nietzsche hace de cada aforismo una idea, una manera peculiar y particular de concebir el mundo. No hay una sola manera nietzscheana de ver el mundo; no hay un solo Nietzsche. Hay múltiples máscaras. Uno es el Nietzsche de Sils María, en los Alpes, sintiendo en una roca, a las orillas de un lago, la aparición fulminante de la idea del eterno retorno, el descubrimiento más "abismal" que lo impulsa a escribir el *Zaratustra*. Otro es el Nietzsche que en Venecia escucha la música antiwagneriana de su amigo Peter Gast y que se fascina con la ópera "Carmen" de Bizet. Otro es el Nietzsche que en Roma se enamora de Lou Salomé y entra en un conflicto sentimental del que saldrá perdiendo a su amigo Paul Rée. Distinta es la imagen del joven profesor de Basilea que

visita a Wagner y a su mujer, Cósima, en su casa suiza y que improvisa largamente en el piano y que intercambia ideas filosóficas con el autor de Sigfrido. Uno es el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*, profundamente influido por Schopenhauer y Wagner, exaltado por la relación tumultuosa con el "maestro"; y otro es el de *El crepúsculo de los ídolos*, o de *Más allá del bien y del mal*, donde arremete despiadadamente contra la moral de su juventud. No se puede presentar un Nietzsche cerrado. Los eruditos hablan de distintas etapas en su pensamiento. Hablan de una primera etapa wagneriana, trágica, con un fondo filosófico signado por la lectura de Schopenhauer, etapa cuyo monumento es *El nacimiento de la tragedia*; allí descubre a Dionisos y las formas de la tragedia griega; la irreversible contradicción entre el mundo dionisíaco, de la voluptuosidad, de lo erótico, de lo primordial e informe, y el mundo apolíneo, el de la forma pura, de la geometría, de la razón, del principio de individuación. El Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* está fascinado por Wagner, por la idea wagneriana del arte total, de una ópera que sea capaz de colocar en escena el verdadero arte, casi a la manera de los griegos. Nietzsche sostiene que su héroe Wagner ha revolucionado la música, la ha llevado a la culminación, es decir, al reencuentro de las fuentes. Porque para Nietzsche, que también tuvo un espíritu musical, la música es el arte que aún nos comunica con la vida, con su vitalidad. Es el arte que rompe las distancias, que purifica; es la fluidez; la música es movimiento, cambio, instancia próxima a los orígenes. Wagner es, para Nietzsche, el ejemplo elocuente de esa música convertida en totalidad, en eje del nuevo arte. Porque Nietzsche todavía piensa, en esos años de juventud, que puede haber verdades absolutas, que puede haber mitos que renazcan de manera consagratoria. No olviden ustedes que Wagner, por aquellos años, comienza a delinear la idea de un "arte alemán", el arte de *El anillo de los Nibelungos*, de *Parsifal,* el arte que recupera las formas mitológicas alemanas y que acabará fecundando el nacionalismo germano. Wagner es un poco el ideólogo de esta vuelta, el mesías del destino alemán, un promotor de la "bestia rubia". Y Nietzsche se fascina, no por este lado fanático de Wagner que recién se le aparecerá más tarde en toda su dimensión, sino porque confunde a Wagner con los griegos, con el espíritu dionisíaco, con una nueva belleza trágica. Tampoco deja de ser significativo su deslumbramiento por Cósima Wagner, una mujer interesante hija de Franz Liszt, que por aquellos años puritanos se convirtió en la amante del gran compositor. En cambio para Nietzsche fue una amante platónica, inaccesible, perfecta, a diferencia de otra experiencia amorosa que tuvo con Lou Andreas Salomé.

Pero este Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, escrito en 1871, cuando recién tiene veinticuatro años y que impacta intensamente en Wagner y su círculo, pero que produce un gran escándalo entre los filólogos, dirá, mucho tiempo después, lo siguiente: "Wagner nunca se dio cuenta que, si es alguien en la historia, es gracias a mí"; y esto que parece un signo de megalomanía es, en realidad, el último escrito de una crítica despiadada que Nietzsche construye contra Wagner, contra los ideales wagnerianos, contra su propia desilusión.

Del mismo modo que se alejó de Wagner también lo hizo de Schopenhauer, que fue el filósofo del pesimismo del siglo XIX y que marcó profundamente la estética y la filosofía alemana; Schopenhauer fue el maestro de Wagner, de Nietzsche, de Thomas Mann, de Freud, todos lo leyeron con pasión. Cuenta Nietzsche que un día en Leipzig, en una librería de viejo vio un pequeño libro que le llamó la atención: era *El mundo como voluntad y representación*, escrito por un tal Arthur Schopenhauer, un personaje olvidado por los alemanes. Dice Nietzsche que pasó siete días y siete noches en estado febril, alucinado, leyendo a Schopenhauer. Esta lectura lo marcó, conformó su etapa pesimista, trágica; porque decía, entre otras cosas, que el principio de individuación era una pérdida irreparable, la separación de la vida. El hombre vivía enajenado del mundo y Schopenhauer decía que este hombre que se ha perdido a sí mismo y al mundo tiene dos modos aproximados, imperfectos, quizás fallidos, de reencontrarse con esa voluntad primordial, con el fondo único de la vida. Schopenhauer había sido un lector apasionado del budismo, y supuso que a través del mensaje del Buda, de la idea del Nirvana, se podía abandonar la individualidad. Pero -y esto fue fundamental para Wagner, Nietzsche y tantos ottos- el arte era el otro camino, la otra dimensión para recoger el fondo oscuro de la vida. El arte como salvador del hombre y del mundo.

Este Nietzsche wagneriano, schopenhauriano, trágico, pesimista, irá distanciándose lentamente de estos ídolos. *Humano, demasiado humano* es el libro de la ruptura con Wagner y lo que los críticos han llamado la etapa positivista del solitario de Sils María.

> "¿Dónde estaba yo? -se pregunta Nietzsche. No reconocía ya nada; a duras penas reconocía a Wagner. En vano hojeaba yo mis recuerdos. Tribschen me parecía una lejana isla de bienaventurados: ni siquiera la más pequeña sombra de semejanza con Bayreuth. Los incomparables días en que se puso la primera piedra (...). ¿Qué ha-

> bía sucedido? ¡Se había traducido a Wagner al alemán! El wagnerismo había conseguido una victoria sobre Wagner. ¡El arte alemán! Nosotros, los que sabíamos perfectamente a qué refinados artistas, a qué cosmopolitismo del gusto habla únicamente el arte de Wagner, estábamos fuera de nosotros mismos al encontrar a Wagner vestido de *virtudes* alemanas."

Y un poco más adelante Nietzsche recuerda el momento en que le envió a Wagner el ejemplar de *Humano, demasiado humano*, y éste, a vuelta de correo le envió el libreto concluido de su *Parsifal*:

> "Cuando, por último, el volumen concluido estuvo entre mis manos -con profundo asombro del enfermo que yo llevaba adentro-, envié dos ejemplares a Bayruth. Por un rasgo de espíritu milagroso del azar recibí en aquella misma fecha un ejemplar del libreto de *Parsifal*, con esta dedicatoria de Wagner: 'A mi querido amigo Friedrich Nietzsche, con mis votos más fervientes. Richard Wagner, consejero eclesiástico'. Los dos libros se habían cruzado en el camino. Me pareció oír un ruido fatídico: ¿no era esto, en cierto modo, el chasquido de dos espadas que se cruzan?..."

Más allá de la influencia de Schopenhauer y Wagner, Nietzsche comienza a leer tratados científicos y a los filósofos materialistas, especialmente a través del libro *Historia del materialismo* de Friedrich Lange. Es el inicio de su rechazo profundo del mundo de los valores absolutos, del idealismo, y es el comienzo de la interrogación por la vida, por la naturaleza, por la ciencia. Se deja impactar por las teorías darwinistas, por las nuevas leyes de la termodinámica, por la emergencia de la electricidad como un fenómeno que convoca a las conciencias de la época. Es decir, frente al primer Nietzsche romántico, trágico, idealista, aparece uno frío, cientificista, positivo; un Nietzsche que inicia el largo viaje hacia el fondo de la tradición filosófica de Occidente. *Humano, demasiado humano* es el libro que comienza a alejar a Nietzsche del cristianismo, convirtiéndolo en el transmutador de todos los valores, en el destructor de la moral judeo-cristiana; mientras que Wagner concluye su itinerario consagrando en la música los valores de San Pablo entrelazados con el nacionalismo teutónico.

En una de sus últimas esquelas, en la época de la locura, cuando comienza a despedirse de sus amigos, Nietzsche firma poniendo: "Dionisos versus el crucificado", que de algún modo es la parábola de toda su obra; es

decir, frente al mundo de los valores platónico-cristianos se plantea como su transmutador: pensemos lo alto por lo bajo, lo absoluto por lo particular, la verdad por la mentira. Denunciemos los ideales que se han creído dignos de ocupar toda la extensión de la historia occidental. Frente a los ideales apolíneos, homogéneos, convoquemos lo dionisíaco, lo transmoral, lo que provoca escozor, escándalo. Frente a una moral puritana, recorramos el cuerpo de otra manera, recuperando la sensualidad de la vida. Frente a una razón convertida en supuesto absoluto de la ciencia y en dominadora de la naturaleza, construyamos otra razón, una razón de la crítica, de la sospecha, de la destructividad, de lo imprevisto. Frente a los discursos falsamente pacifistas que se creen dueños de la verdad, construyamos pensamientos de la guerra; porque aquéllos que defienden "sus" verdades son los primeros belicosos.

> "Yo no refuto los ideales, me pongo simplemente los guantes ante ellos..."

Las verdades, desde la óptica nietzscheana, carecen de perfección; están lejos de vivir una vida pacífica y sus comienzos tienen más que ver con la violencia que con la armonía; son, más bien, un poderoso gesto de la voluntad, de la fuerza. Aquél que esconde su verdad detrás de la beatitud cristiana, está escondiendo una gran verdad, que toda verdad es un acto de violencia sobre otro. El filósofo Nietzsche que comienza la crítica de los valores, la crítica de los supuestos que lo habían constituido en su juventud, al mismo tiempo, también comienza a desprenderse de sus propias certezas, sus propios modos de pensar la verdad. Y comienza a hablar de una verdad "partida", fragmentaria. Sus aforismos, como ya lo señalaba, apuntan directamente contra las escrituras sistemáticas, arquitectónicamente perfectas. Del mismo modo, también habla de una historia estallada frente a la "Gran Historia" de Occidente. Comienza a reivindicar "la vida" frente a los constructores de mundos arquetípicos por encima de este mundo.

Frente a esta suerte de tradición que va acorralando a Occidente, que lo va agotando: Nietzsche hace una lectura a contrapelo. Lee lo otro de Occidente, lo que había sido obturado, olvidado, abandonado; lee lo alto por lo bajo, el corazón por las visceras. Es decir, coloca en la escena la belleza junto a la fealdad, el bien con el mal, la verdad con la mentira; de ahí que el escándalo vaya unido a su filosofar. El dice que su filosofía está provocando una transformación radical del mapa europeo, de la civilización misma.

"Yo conozco mi destino. Un día mi nombre irá unido a algo formidable: el recuerdo de una crisis como jamás la ha habido en la Tierra, el recuerdo de la más profunda colisión de conciencias, el recuerdo de un juicio pronunciado contra todo lo que hasta el presente se ha creído, se ha exigido, se ha santificado. Yo no soy un hombre, yo soy la dinamita. Y a pesar de esto, estoy muy lejos de ser un fundador de religiones. Las religiones son cosa del populacho. Tengo necesidad de lavarme las manos después de haber estado en contacto con hombres religiosos... Yo no quiero *creyentes*; creo que soy demasiado maligno para ello; yo no creo en mí mismo. Yo no hablo jamás a las masas... Tengo un miedo espantoso a que me canonicen (...). Pero mi verdad es *espantosa*, pues hasta el presente lo que ha sido llamado verdad es la mentira. Transmutación de todos los valores: he aquí mi fórmula para un acto de suprema afirmación de sí mismo en la humanidad, que en mí se ha hecho carne y genio. Mi destino ha querido que yo fuera el primer hombre *honrado*; ha querido que yo me ponga en contradicción con miles de años. Yo fui el primero en descubrir la verdad, por el hecho de que yo fui el primero en considerar la mentira como mentira, en sentirla como tal. Mi genio se encuentra en mis narices. Y protesto como nunca he protestado, y sin embargo, soy lo contrario de un espíritu negador. Yo soy un *alegre mensajero* como no lo ha habido nunca, y conozco tareas que son de tal altura, que la noción ha faltado hasta el presente. Hasta que yo llegué no ha habido esperanzas. Con todo esto, yo soy necesariamente el hombre de la fatalidad. Pues cuando la verdad entre en lucha contra la mentira milenaria, tendremos conmociones como jamás las hubo, una convulsión de temblores de tierra, una traslación de montañas y valles, tales como nunca se han soñado. La idea política quedará entonces completamente absorbida por la lucha de los espíritus. Todas las combinaciones de poderes de la vieja sociedad habrán saltado por los aires, porque todas estaban basadas en la mentira. Habrá guerras como jamás las hubo en la Tierra. Sólo a partir de mí habrá en el mundo una *gran política*."

De un modo muy fuerte Nietzsche es el canto de cisne de una época; el que anuncia el fin de la *belle époque*, la finalización de los sueños decimónicos de progreso. Nietzsche, frente a una sociedad contenta de sí misma, segura de su futuro, anticipa lo que vendrá; anuncia la convulsión, declara la muer-

te de Dios, el resquebrajamiento de los valores y la errancia a la que es destinada una humanidad que ha perdido los valores. Anuncia la época del vacío, la retirada de los dioses.

> "¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos muerto; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. ¿Pero cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender a la Tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde le conducen ahora sus movimientos? ¿Adónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia adelante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas direcciones?, ¿hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? (...) ¿No oís el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? (...). Todos los dioses también se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte! ¡Cómo consolarnos, nosotros, asesinos entre asesinos! Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo ha teñido con sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esa mancha de sangre? ¿Qué agua servirá para purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué ceremonias sagradas tendremos que inventar? La grandeza de ese acto, ¿no es demasiado grande para nosotros? ¿tendremos que convertirnos en dioses o al menos parecer dignos de los dioses? Jamás hubo acción más grandiosa, y los que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de ella, a una historia más elevada de lo que fue nunca historia alguna."

Primero hay una gran melancolía frente a la muerte de Dios. Una muerte de Dios que Nietzsche la piensa desde el proceso de secularización del mundo que ha promovido la modernidad. Secularización quiere decir: entronización del saber científico; reemplazo de los valores cósmicos por valores profanos, inventados por los hombres; quiere decir triunfo de esta subjetividad racional-científica; triunfo de la técnica y la instrumentalidad; quiere decir también triunfo de ciertos valores que ocultan la vida a través de la lógica de la representación, de la identidad, y de la mediación; es el triunfo de lo conceptual frente al fondo dionisíaco. Es la muerte de los dioses y la apertura de una nueva época. Porque, fíjense ustedes, para Nietzsche es la muerte de Dios la que abre el desierto; pero es también la que abre una nueva chance, la que inaugura otra historia. Se trata de atravesar la muerte de los dioses, de atravesar la desolación de una sociedad que ha perdido el sentido, que ha visto des-

barrancarse los valores; y ese atravesar el desierto es también una posibilidad, el reinicio de la marcha. Nietzsche, desde esta perspectiva, se desprende del pesimismo de Schopenhauer, reivindicando la vida, la alegría. Y frente a la muerte de Dios se alegra porque quizá estemos ante un nuevo paganismo. Es la muerte de los valores monoteístas y la emergencia de un mundo de la pluralidad. Derrumbamiento, entonces, de la verdad absoluta ante una verdad perspectivista, errante, viajera, múltiple, antidogmática. Es decir, frente a la acechanza de la univocidad de sentido, lo plural, lo contradictorio, lo abierto. Nietzsche abomina, en este aspecto, de todo lo cerrado. De ahí que para él el lugar del filosofar sea los cielos abiertos, sea las altas cumbres cruzadas por los vientos helados, sitios de la desprotección, de la soledad, del abismo; pero también territorios de la búsqueda, de lo nuevo. Nietzsche tensiona al máximo su espíritu, se sabe peligrosamente desmesurado porque en "última instancia, las cosas tienen que ser tal como son y tal como han sido siempre: las grandes cosas están reservadas para los grandes, los abismos, para los profundos, las delicadezas y estremecimientos, para los sutiles, y, en general, y dicho brevemente, todo lo raro, para los raros".

Nietzsche siente una dualidad que ya estaba en los románticos; esto es, tratar de atravesar el mundo, los misterios del universo, pero con la certeza de la imposibilidad de ese tránsito.

Es decir, frente a la desmesura del siglo XIX, y de la modernidad cientificista, que creyó ser poseedora de las claves para interpretar el misterio del mundo; claves racionales, utópicas, técnico-instrumentales, etc... Nietzsche plantea la indecibilidad de la verdad; plantea la sustracción de ciertos ámbitos de la posibilidad de controlarlos, de dominarlos, de sujetarlos. Plantea que, en realidad, frente a la historia del concepto hay que recuperar la historia de la vida. Frente a la historia de esta razón científica hay que recuperar una razón que palpite a través del arte los secretos de la vida. Vuelve a colocar el arte en la dimensión de la criticidad. Por eso es un pensador de la sospecha y de la crítica.

Frente al universo de la ley newtoniana o ftente a la ley del devenir histórico de Hegel, Nietzsche se desentiende de estos mecanismos, y reivindica el presente, lo fragmentario, el instante, lo imprevisto. El dice:

> "Todo amor piensa en el instante, jamás en la duración.
> Siempre estoy a la altura del azar. Para ser dueño de
> mí siempre tengo que estar desprevenido".

Frente a las grandes filosofías de la historia, que en el siglo XIX habían creído encontrar el secreto de las cosas, entender los meandros, los mecanismos profundos de la sociedad; frente a todo esto, Nietzsche plantea el límite, la desconstrucción, la pulverización de las verdades; su destino filosófico es pelear contra los ideales, denunciar su origen espurio. Pero en esa lucha, Nietzsche no deja de mostrarse como un simulador porque tiene miedo que sus propias palabras coagulen como certezas, que sus propias palabras cristalicen en verdades. Por eso se enmascara en sus obras, en sus múltiples rostros, en sus ambigüedades. De ahí la necesidad de escribir para la posteridad su *Ecce Homo*, en el que pide que no lo confundan con otro, y sin embargo, también allí vuelve a presentarse con diferentes máscaras.

Esta etapa positivista, por darle un nombre que Nietzsche no reconocería, es la que le permite desmarcarse de una falsa idealización del arte y la que le permite convertirse en el filósofo de la crítica, en el constructor de una filosofía cuyo principal instrumento es el martillo. Es lo que le permite a Nietzsche decir que detrás de cada valor, por más perfecto y absoluto que parezca, hay un hombre, una pasión, una bajeza, un conflicto y un triunfador. Por eso Nietzsche rescata la función del genealogista; a decir verdad él es el primer genealogista, el que invierte los presupuestos, el que da vuelta la tradición. En este sentido Michel Foucault dice, hablando de Nietzsche:

> "Se trata -en Nietzsche- de ajusticiar el pasado,
> de cortar sus raíces a cuchillo; de borrar las veneraciones
> tradicionales. En fin, de liberar al hombre y no dejarle otro origen
> que aquel en el que él mismo quiera reconocerse".

El hombre como productor de los valores, de las certezas; él como articulador de las verdades que se vuelven radicalmente históricas, situadas; por lo tanto, transformables, mutables, efímeras. No verdades enquistadas de una vez y para siempre en el fondo primigenio de la historia más allá del alcance de los instintos.

> "La historia -continúa Foucault-, genealógicamente dirigida, no tiene como finalidad reconstruir las raíces de nuestra identidad, sino por el contrario encarnizarse en disiparlas; no busca reconstruir el centro único del que provenimos, esa primera patria donde los metafísicos nos prometen que volveremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan."

Nietzsche plantea en profundidad el origen de una mirada y la destrucción de toda forma de verdad arquetípica. No hay origen paradigmático; no hay un origen que se pierda en la noche de los tiempos, que desde el fondo de la historia permanece cristalino, perfecto e incontaminado; sino que hay un fluir, un combate, una ruptura, un conflicto de puntos de vista, de verdades particulares, de fuerzas contrapuestas. Lo dicho, lo aceptado como verdadero, impone sobre lo no dicho condiciones. Hay triunfadores y derrotados. Ese es el fondo fundacional de todas las verdades. El cristianismo, por ejemplo, es un triunfador; hoy vivimos, dice Nietzsche, en la época de su ocaso. Del mismo modo el socratismo triunfó sobre la tragedia griega (la de Esquilo, la de Sófocles), que era la que colocaba lo dionisiaco, lo ditirámbico, lo orgiástico en escena. Y lo socrático es la racionalidad, la frialdad del concepto, de la forma pura; es Eurípides, dice Nietzsche, el que triunfa ahora sobre Sófocles. La historia de Occidente es la historia del despliegue del socratismo, del platonismo y del cristianismo. Es la historia de los ideales convertidos en absolutos. De ahí que vuelva a preguntarse Foucault:

> "¿De qué se ocupa el genealogista, qué busca el genealogista? Pues bien, si el genealogista se ocupa de escuchar la historia más que alimentar la fe en la metafísica, ¿qué es lo que aprende? que detrás de las cosas existe algo muy distinto: 'en absoluto su secreto esencial y sin fechas, o que su ausencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas. ¿La razón? Pero ésta nació de un modo perfectamente razonable', del azar".

Frente a la mirada prototípica del siglo XIX, la del causalismo en la ciencia, la de la causa y el efecto, la de la lógica y la necesariedad, la de la ley inexorable, Nietzsche sostiene el pensamiento del juego, de lo azaroso. Su filósofo preferido es Heráclito, que decía que el universo es la construcción de un niño que juega a los dados. Es decir, las verdades ya no como una construcción necesaria, la idea de una verdad objetiva; sino una verdad arbitraria, impuesta, fortuita, que se encuentra en el camino, que sorprende también al que la enuncia. Ya no una verdad que se convierte en escultura de sí misma, satisfecha con su absolutez, sino una verdad que se sabe triunfante porque ha vencido otras opiniones. Y por lo tanto ella también será vencida por alguna otra verdad más poderosa. Pero fundamentalmente en Nietzsche lo que aparece es una clara perspectiva pluralista, la idea de la verdad como construcción que lucha permanentemente con otras verdades; y en este sentido, hoy nos convoca a nosotros, porque es un discurso que apunta a la

destrucción de las certezas, que apunta a la destrucción de la Historia convertida en mito, que apunta a la destrucción de las grandes filosofías de la historia, de las grandes culminaciones. Y que reivindica un juego entre las verdades y el mundo, de la historia y las verdades, de los hombres y sus múltiples verdades. Por eso Nietzsche va contra todo sistema, por eso escribe aforísticamente. Por eso siente que tiene que cambiar permanentemente de clima y de paisajes para seguir pensando; que no puede anquilozarse en algún lugar fijo, que tiene que ponerse en movimiento. Y dice:

"La serpiente que no puede cambiar de piel perece.
Del mismo modo los espíritus que se ven impedidos
de cambiar de opinión dejan de ser espíritus".

Nietzsche reivindica que un pensador sea capaz de contradecirse a sí mismo; es más, su filosofía es un gesto de autocontradicción permanente. Piensa contra la lógica; de ahí que piense contra toda forma absoluta. Piensa un pensamiento que se pone límites a sí mismo, que se sabe imperfecto, no simplemente perfectible, sino radicalmente abandonable. Un pensamiento epocal que puede ser reemplazado por otro pensamiento. Por eso reivindica la fluidez, el azar, el cambio. Y por eso critica despiadadamente a una época como la suya que se ha instalado cómodamente en las grandes certezas. Y dice en otro lugar, reivindicando también la soledad del pensador, en una época donde las masas parecen ser poseedoras de la verdad y donde toda verdad se legitima si las masas aceptan:

"Donde la soledad acabe, allí comienza el mercado;
y donde el mercado comienza, allí comienza también
el ruido de los grandes comediantes y el zumbido de
las moscas venenosas... El pueblo comprende poco lo
grande, esto es: lo creador. Pero tiene sentidos para
todos los sectores y comediantes de grandes cosas...
¡Huye, amigo mío, a tu soledad; te veo acribillado por
moscas venenosas. Huye allí donde sople un viento
áspero, fuerte!"

Allí donde la verdad quiere legitimarse por ser mayoría, Nietzsche comienza a sospechar. Y lo hace en una época que va definiendo la entrada de las masas en la escena política. Este Nietzsche va contra el fascismo, va contra el dogmatismo de las verdades absolutas, de las verdades mayoritarias. En este sentido, Nietzsche reivindica el gesto individual de la crítica, de la

sospecha, de la desinteligencia con lo que el mundo considera verdadero. El sostiene que el pensador radical es el que pone su vida en peligro porque piensa diferente al conjunto de los hombres; de ahí que en *Ecce Homo* diga que su filosofía recién podrá ser comprendida después de quinientos años; en el sentido metafórico e irónico de esta frase, de que los hombres no ven más allá de sus narices porque están adheridos a verdades que los convocan de una vez y para siempre. El pensador verdadero, en cambio, es el que atraviesa el peligro de admirarse de su propia verdad. Nietzsche más de una vez, y eso aparece cuando sostiene la idea del eterno retorno, vió el peligro cernirse sobre él, de admirarse de su propia grandeza. Por eso ironiza sobre ella en este libro autobiográfico; por eso les dice a los hombres: "Soy el más grande de todos, por lo tanto soy el más pequeño".

Maurice Blanchot, en un texto muy hermoso que publicó hace tiempo, decía que sólo comprende a Nietzsche aquél que entiende que detrás de cada certeza hay una incertidumbre, detrás de cada contradicción, una afirmación. Sólo comprende a Nietzsche aquél que es capaz de transitar intencionalmente el territorio de la incertidumbre.

Y en un sentido tan profundo como el de su admirado Hórderlin, Nietzsche se enfrentó, con la cabeza descubierta, a la tempestad de los dioses. En un año, en el '88, y fíjense ustedes qué paradoja, el último año de su vida lúcida, Nietzsche escribe nada más y nada menos que *El caso Wagner, El crepúsculo de los ídolos, El anticristo, Ecce Homo y Nietzsche contra Wagner*. Cinco libros, aparte de innumerables obras póstumas. Es una época de frenesí creador, como si un demonio lo estuviera poseyendo; él escribe más allá de sí, como un poseso de las musas. El es un hombre inspirado, su filosofía es la expresión de un hombre inspirado, y al mismo tiempo se ríe de las musas que lo inspiran. Dice Nietzsche en *Ecce Homo* sobre la inspiración:

> "¿Tiene alguien a fines del siglo XIX un concepto claro de lo que los poetas en épocas poderosas denominaron *inspiración*? En caso contrario voy a escribirlo. Si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *medium* de fuerzas poderosísimas. El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que le conmueve y transtorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca, se toma, no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un

pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma -yo no he tenido jamás que elegir. Todo acontece de una manera sumamente involuntaria, pero como una tormenta de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad... la involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención; no se tiene ya concepto alguno; lo que es imagen, lo que es símbolo, todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla. Parece en realidad, para recordar una frase de Zaratustra, como si las cosas mismas se acercasen y se ofreciesen para símbolo... Esta es mi experiencia de la inspiración; no tengo dudas de que es preciso remontarse milenios atrás para encontrar a alguien que tenga derecho a decir 'es también la mía'."

Ese es el problema de un filosofar como el de Nietzsche; por eso de algún modo sus caminos se nos escapan; por eso también el fracaso lo acorrala sin que pueda impedirlo. Nietzsche no puede filosofar gratuitamente, no puede elegir sus caminos. El siente que las ideas lo atacan, que la pluma se le escurre de sus dedos, que dice más de lo que quiere decir. Es, en este sentido, el último de los románticos.

El hombre habla poniendo en juego, no lo que piensa simplemente, sino también lo que jamás supuso que estaba pensando. En este sentido, Nietzsche es el gran inaugurador de la Psicología del inconsciente, es un precursor de Freud, coloca en escena el lugar de la pulsión, de lo fallido, de lo no-querido como objeto creador y como constructor del mundo. Este Nietzsche ya ha superado su positivismo, y ha entrado en otro momento de su producción filosófica que atraviesa el Zaratrusta y converge en la época del filosofar con el martillo de *Más allá del bien y del mal* y los otros libros finales de su vida; es como si Nietzsche hubiera recorrido en una etapa cortísima de tiempo, piensen ustedes que desde *El nacimiento de la Tragedia*, publicado en los primeros años de la década de los '70 hasta *El caso Wagner*, su último libro, no transcurren más de diecisiete años. En ese tiempo Nietzsche dice todo lo que tenía que decir, vomita sobre el mundo sus verdades. Es parecido a Rimbaud; aunque el poeta fue más relampagueante, tres años le bastaron para decir todo lo que podía decir, y después el silencio.

Nietzsche es de esos pensadores eruptivos, volcánicos que, a diferencia de una época como la nuestra que declara la muerte del sentido y que se declara "post", todavía, como buen moderno, supone que sus palabras hacen mundo, que tienen dinamita, que son destructivas y que ofrecen una nueva

senda para el caminante. Es un hombre que todavía posee valores, valores críticos porque ironizaba sobre ellos; que aún supone que hay un derrotero signado por la muerte de Dios y por la necesidad de atravesar el desierto. Este camino lo llevó a poner el dedo en la llaga de los problemas que su época no fue capaz de recoger; por eso él dice que hay "algunos pensadores que nacen póstumos". Nietzsche ha sido leído por las generaciones que le siguieron, y el problema es cómo lo han leído. Todavía Nietzsche provoca escozor porque convoca a todos los demonios de nuestra cultura. Nietzsche es un peligro porque convoca a la libertad pero también convoca a la barbarie. Convoca a la vida pero también fue retomado por aquellos filósofos de la vida que ofrecieron sus discursos al totalitarismo. Nietzsche habla del superhombre como un nuevo tipo de humanidad libre pero también deja abonado el terreno para la entrada triunfal de la bestia rubia.

Es decir, a diferencia de aquellas filosofías, profundamente mentirosas, porque ocultan su otro rostro, el de la barbarie detrás del rostro de la razón, Nietzsche es un pensador radicalmente extremo, porque coloca en su propio discurso la contradicción. La filosofía de Nietzsche es la sospecha profunda, visceral y problemática de un mundo que ha creído que la cultura puede despojarse gratuitamente de su propia barbarie. A través de la reflexión nietzscheana podemos auscultar el otro rostro de nuestra cultura, mirar allí donde nadie ha querido mirar. En este sentido, la discusión sobre Nietzsche es una discusión sobre nuestro tiempo.

Nietzsche es un pensador negativo, antisistemático, que camina por alturas de incertidumbre. Es un pensador que si bien ama el futuro, se niega a describirlo; es un pensador que si bien dice que hay que atravesar con un cuchillo el pasado, como lo recordaba Foucault, sabe que sólo se puede pensar si genealógicamente se convoca en el presente las heridas del pasado. En este sentido, es un crítico de su tiempo, alguien que ha mezclado de un modo extraño el pesimismo con el optimismo. Es un convocador del arte para que atraviese a la ciencia, y da la vida para que atraviese al arte. Y es, definitivamente, un maestro de la sospecha.

Es el que despide el siglo XIX; es el que termina por llevar a su éxtasis, a sus extremos, los sueños, las quimeras, las alucinaciones de todos estos personajes que vertebraron el siglo XIX, desde la Revolución Francesa hasta esta Exposición Mundial de París de 1889, y hasta la hecatombe europa. Cuando él dice que "guerras horrorosas conmoverán a los espíritus", no es simplemente un adivino, está anunciando lo que a la vuelta de la esquina le espera al hombre: las dos guerras mundiales, las matanzas; y después algo mucho peor, la racionalización de la muerte a través del campo de concentración.

Nietzsche consagra con su propia experiencia, con su propia entrada a la locura la metáfora de una época; consagra el derrotero, la marcha de un tiempo cargado de verdades. Una época constituida por personajes provocativos, interesantes, desde Hörderlin o Marx, a un Schopenhauer, un Wagner o un Nietzsche; petsonajes a veces mesiánicos, místicos, racionalistas, utopistas, industrialistas, revolucionarios. En última instancia, un siglo que todavía hoy convoca a la reflexión, a la polémica; porque ahí está el humus de nuestra propia contemporaneidad. Todavía no salimos de las acechanzas, de las bellezas, de las pasiones, de la vida y de la muerte del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA DE LA MATERIA

a. El Programa de la materia contiene tres niveles de bibliografía:

- Bibliografía para clases teóricas.
- Bibliografía para clases prácticas.
- Bibliografía para clases teóricas y prácticas.

b. Los profesores, en cada circunstancia, indicarán qué bibliografía corresponde leer y estudiar.

De este cuerpo bibliográfico general, organizado en *Fichas* editadas por el Centro de Estudiantes, los profesores seleccionarán determinados textos para clases, parciales y examen final.

Bibliografía

Primera Parte 2

Clair, J.: "Una modernidad escéptica", en *Viena del '900: la remoción de lo moderno*, Nueva Visión.

Kraus, K.: *Digno de verse*.

Magris, C.: "Ensayo sobre el Fin", en *Viena del '900: la remoción de lo moderno*, Nueva Visión.

Musil, R.: *La Europa desamparada*.

Schorske, C.: "La cultura estética en Austria", en *Viena del '900: la remoción de lo moderno*, Nueva Visión.

Sweig, S.: *El mundo de la seguridad*.

Von Hofmannsthal, H.: *Carta a Lord Chandos*.

Waissenberg, R.: "Entre sueño y realidad", en *Viena del '900: la remoción de lo moderno*, Nueva Visión.

Primera Parte 3

Bullivant, K.: "La Revolución conservadora", en *El Dilema de Weimar*, Alfons El Magnanim.

Herf, J.: "La Revolución Conservadora de Weimar", en *El Modernismo reaccionario*, Fondo de Cultura Económica.

Hinton Thomas, R.: "Nietzsche en la Alemania de Weimar y el caso de Ludwig Klages", en *El Dilema de Weimar*, Alfons El Magnanim.

Junger, E.: "La movilización Total", en revista *La Caja*, nº9.

Lowy, M.: "Lukács: como un intelectual deviene revolucionario", en *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*, Siglo XXI.

Lukács, G.: "El Espíritu burgués y l' art pour l'art", en *El Alma y las formas*, Grijalbo.

Mann, T.: "Burguesidad", en *Consideraciones de un Apolítico*, Grijalbo.

Schmitt, C.: "La época de las neutralizaciones y de las despolitizaciones", en

El concepto de lo político, Folios.

Spengler, O.: "Ascenso y término de la cultura maquinista", en *El Hombre y la Técnica,* Austral.

Primera Parte 4

Beaucamp, E.: "Arte y vida, metamorfosis del Expresionismo", en revista *Debats*, nº22.

Breton, A.: *Primer Manifiesto Surrealista.*

Camus, A.: "El hombre rebelde", "La rebelión metafísica", "Nihilismo e historia", "Creación y Revolución", en *El hombre rebelde*, Losada.

Collier, R: "Sueños de una cultura revolucionaria: Gramsci, Trotsky, Breton", en revista *Debats*, nº26.

Gramsci, A.: "Contenido y Forma. Arte y lucha por una nueva civilización" en *Literatura y Vida Nacional*, Lautaro)

Gramsci, A.: "El Partido Comunista", en *La Formación de los intelectuales*, Grijalbo.

Lenin, L.: *El Partido como vanguardia. La organización del Partido y la literatura del Partido.*

Marinetti, F: *Manifiestos Futuristas.*

Sartre, J. R: "¿Por qué escribir?", en *Para qué sirve la literatura*, Losada.

Teige, K.: "Progreso y decadencia, vanguardia y decadencia", en *Estética y marxismo*, ERA.

Trotsky, L.: "El futurismo de Maiacovsky. La política del Partido en el arte", en *Literatura y Revolución*, Jorge Alvarez.

Tzara, T.: "Cuatro Manifiestos Dadaístas", en *Manifiestos Dadaístas*, Tusquets.

Williams, R.: "Las políticas de la vanguardia", en revista *Debats*, nº26.

Zhdanov, A.: "El Realismo Socialista", en *Estética y marxismo*, ERA.

Primera Parte 5

Adorno, T.: "Después de Auschwitz", en *Dialéctica Negativa*, Taurus.

Benjamín, W.: "Experiencia y Pobreza", en *Discursos Interrumpidos*, Taurus.

Forster, R.: "Benjamín, la deriva como aprendizaje" y "Theodoro Adorno: los caminos de la crítica", en *Benjamín, Adorno: el ensayo como filosofía*, Nueva Visión.

Friedman, G.: "El planteamiento de la cuestión modernidad/ ilustración", en *La Filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, Fondo de Cultura Económica.

Horkheimer, M.: "Ascenso y ocaso del individuo", en *Critica a la razón instrumental*, Sur.

Marcuse, H.: "Filosofía y Teoría crítica", en *Cultura y Sociedad*, Sur.

Segunda Parte 1

Assadourian, A.: "Cronología del Cordobazo", en revista *Estudios*, nº4, Universidad de Córdoba-CEA.

Brennan, J. y Gordillo, M.: "Protesta obrera, rebelión popular e insurrección urbana en la Argentina: el Cordobazo", en revista *Estudios*, nº4, Universidad de Córdoba-CEA.

Carmichael, S.: "Poder Negro", en *La Nueva Revolución Norteamericana*, Galerna.

Cohn Bendit, D. y Sartre, J. R: "Conversaciones sobre Mayo del '68", en *Sartre, los intelectuales y la política*, Siglo XXI.

Dutscheke, R.: "Conversaciones", en revista *Debats*, nº21.

Guevara, E.; Torres, C. y Bravo, D.: "Textos revolucionarios de la estrategia guerrillera", en De Michael Lowy, *El marxismo en América Latina*, Siglo XXI.

Mandel, E.: "Lecciones del '68", en *París, Mayo del '68*, Jorge Alvarez.

Mazure, P.: "Por un Partido Revolucionario", en *París, Mayo del '68*, Jorge Alvarez.

Negt, O.: "Protesta estudiantil, el liberalismo y el 'fascismo de izquierda", en revista *Debats*, nº 21.

Sartre, J. R, Editorial en *Tiempos Modernos* sobre Mayo '68.

Vidal Villa, M.: "Cronología de acontecimientos del Mayo del '68 en París", en *Mayo '68*, Bruguera.

VV.AA.: "Antología de poemas al Cbe Guevara", en revista *Casa de las Américas*, nº56.

VV.AA.: "Los adolescentes del Cordobazo: mesa redonda", en revista *Estudios*, nº4, Universidad de Córdoba-CEA.

VV.AA.: "Mesa redonda en La Habana. 1969: los intelectuales y la política", en revista *Casa de las Américas*, nº56.

Segunda Parte 2

Anderson, R: *Modernidad y Revolución*, La Marca.

Barco, O. del: "La ilusión posmoderna", en revista *Confines*, nº1.

Casullo, N.: "Una crítica para reencontrar al hombre", en revista *Confines*, nº1.

Habermas, J.: "Modernidad, un proyecto incompleto", en *El debate modernidad-posmodernidad*, El Cielo por Asalto.

Huyssen, A.: *Guía del posmodernismo*.

Jameson, F.: "La utopía de la posmodernidad", en revista *Confines*, nº1.

Janke, W.: *Mito y Poesía en la crisis modernidad/posmodernidad*, La Marca.

Lyotard, J. E: '*Qué era la posmodernidad*, La Marca.

Pico, J.: "Proceso a la Razón", en revista *Debats*, nº14.

Tercera Parte 1

Berlin, L: "La contra ilustración", en *Contra la corriente*, Fondo de Cultura Económica.

Bury, J.: "La Revolución Francesa: Condorcet", en *La Idea de Progreso*.

Diderot, D.: *El mundo sin dios y el hombre en la naturaleza*.

Habermas, J.: "La Ilustración, Condorcet", en *Teoría de la Acción Comunicativa I*, Taurus.

Helvetius: *De las pasiones, de la ignorancia y el abuso de palabras*.

Im Hof, U.: "Ilustración y radicalización", en *Europa de la ilustración.*

Kant, E.: *¿Qué es la ilustración?*

Rousseau, J. J.: *Discurso sobre las ciencias y las* artes.

Subirats, E.: "Escepticismo e Identidad", en *Figuras de la conciencia desdichada,* Taurus.

Thiebaut, C.: "¿La emancipación desvanecida?", en *La Herencia de la ilustración.*

Von Holbach, B.: *Del sistema de la libertad del hombre.*

Tercera Parte 2

Beguin, A.: *La experiencia poética.*

Jean, R: "Poema al Cristo muerto", en *El Entusiasmo y la quietud,* Tusquet.

Lamartine, A. de: *Selección de poemas.*

Novalis: "Sobre el poeta y la poesía", en *Escritos Escogidos,* Visor.

Sarmiento, D. F. y López, V. E: *Polémica sobre el romanticismo.*

Schenk, H. G.: *La revuelta romántica contra el siglo XIX.*

Schlegel, A.: "De la mitología", en *Para una teoría romántica del* arte, Visor.

Wordswort, W.: *Selección de poemas.*

Cuarta Parte 1

Baudelaire, C.: *Pequeños poemas* en *Prosa. El artista* en *la vida moderna.*

Berman, M.: "Baudelaire: el modernismo en la calle", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire,* Siglo XXL

Valery, P.: *Baudelaire.*

Cuarta Parte 2

Anderson, R: "El marxismo clásico", en *Consideraciones sobre el marxismo* en *Occidente,* Siglo XXL

Berman, M.: "Marx, el modernismo y la modernización", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI.

Marx, C.: "El Manifiesto Comunista" y "El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte", en *El Manifiesto Comunista*, Sarpe.

Cuarta Parte 3

Colli, G.: "Muerte de la Filosofía", en *Después de Nietzsche*.

Mann, T.: *Schopenhauer, Nietzsche y Freud*, Bruguera.

Nietzsche, F.: *Ecce Homo*.

Cuarta Parte 4

Freud, S.: *El malestar en la cultura*.

Rella, F.: "Freud, Rilke y el amigo silencioso", en *Viena del '900: la remoción de lo moderno*, Nueva Visión.

Recomendación de films

En función de apoyo a ciertos temas y épocas que se tratan en la materia, se recomienda las siguientes películas cuyas copias existen en video.

— "Sucederá mañana", de Daniele Lucchetti.
— "Corazón de cristal", de W. Herzog.
— "Danton", de A. Wajda.
— "La noche de Varennes", de E. Scola.
— "Casanova", de F. Fellini.
— "Los demonios", de A. Wajda.
— "Más allá del bien y del mal", de L. Cavani.
— "Andrei Rubliev", de A. Tarkovski.
— "Luz de invierno", de Bergman.

— "Europa", de Lars von Trier.
— "Lacombe Lucian", de L. Malle.
— "La caída de los dioses", de. L. Visconti.
— "El conformista", de B. Bertolucci.
— "El huevo de la serpiente", de Bergman.
— "Vincent y Theo", de R. Altman.
— "Los modernos", de A. Rudolph.
— "Henry and June", de P. Kauffman.
— "Un domingo de campo", de B. Tavernier.
— "Los contemporáneos", de M. Moniccelli.
— "La chinoise", de J. L. Godard.
— "La guerra ha terminado", de A. Resnais.
— "Brazil", de T. Gilliam.
— "Príncipe de Nueva York", de A. Ferrara.
— "Haz lo correcto", de Spike Lee.